UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA

MUSIKALITÄT BEI WERFEL

ADOLF D. KLARMANN

A THESIS.

IN GERMANICS

PRESENTED TO THE FACULTY OF THE GRADUATE SCHOOL IN
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR
THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

PHILADELPHIA
1931

MUSIKALITÄT BEI WERFEL

A THESIS.

IN GERMANICS

PRESENTED TO THE FACULTY OF THE GRADUATE SCHOOL OF THE
UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE
OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

ADOLF D. KLARMANN

»Wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst.«
Arthur Schopenhauer.

PHILADELPHIA

1931

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

PRINTED IN GERMANY

Professor Ernst Jockers

ohne dessen freundliches Interesse die Arbeit nicht geworden,

in Dankbarkeit und Freundschaft.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547301_0034

O stünde ich am Dirigentenpult,
Die nun gelassenen Arme zu entketten!
Die Leidenschaft in Rhythmen hinzubetten!
Hah! ala breve Takt voll Ungeduld!

Die hier als Motto angeführten Verse stehen in Werfels erstem Gedichtband, dem »Weltfreund«, der schon im Jahre 1911 erschienen war. Auch einem oberflächlichen Leser der Werke Werfels wird es kaum entgehen können, wie sehr der Dichter immer wieder Stellung zur Musik nimmt, wie sehr er sich als Sänger und Prediger fühlt, wie oft er sich musikalischer Begriffe bedient, um seinen Seelenzustand auszudrücken. Wenn man das ganze Werk des Dichters durchstudiert, wird man wohl zu der Überzeugung kommen müssen, daß man es hier nicht mit etwas Zufälligem zu tun hat, sondern mit einer wesentlichen seelischen Struktur, die sich in Musik äußern möchte, aber an das Wort gebunden ist. Wieder und wieder kann man in seinem Werk beobachten, wie sehr er sich danach sehnt, ein Musiker zu sein, und daß er wirklich glaubte, dazu geboren zu sein. Man wird aber auch bald bemerken, daß für Werfel Musik nicht bloß Form oder Schablone ist, wie man es kürzlich bei anderen Dichtern festgestellt hat [1]), für ihn ist Musik mehr als bloßer Wohlklang, Leitmotiv und Klangmalerei; ihm ist sie ein Bekenntnis, eine metaphysische Welt, Philosophie, Ethos, Religion.

Wenn man zuerst einmal das Werk rein äußerlich betrachtet, fallen einem sofort die vielen musikalischen Titel auf, die sich durch sein ganzes Schaffen hindurchziehen. Fangen wir ganz chronologisch an: Im »Weltfreund«: »Das Kronprinzenlied«, »Das schüchterne Lied«, »Das Abendlied«, »Das fromme Lied«, »Spaziergangslied«, »Das Lied vom himmlischen Wort«, »Wanderlied«,

1) O. Walzel: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, 1925. — Derselbe: Wortkunstwerk, 1926. — H. von Kleists Kunst, 1928. — F. Wittmer: Leitmotive und thematische Gestaltung in den Heimatsromanen Friedrich Schnacks. (Germ. Review, IV 260—76.)

»Große Oper«, »Klavierlehrerin«, »Pompe funebre«, »Variation«, »Ode«, »Solo des zarten Lumpen«, »Der Weltfreund singt«, »Triumphode«. — Im zweiten Gedichtband, »Wir sind«: »Ein Gesang von Toten«, »Die Stimme der Geliebten«, »Ein Sonntagslied«, »Ein Gesang von Einschlafenden«, »Ein Lebenslied«, »Ein geistliches Lied«, »Die Damenkapelle«, »Ihr Lied«. Der dritte Band »Einander« besteht aus drei Teilen, von denen der erste »Oden«, der zweite »Lieder« heißt. Unter den Gedichten selbst findet man die folgenden Überschriften: »Ein Lebenslied«, »Die Menschheit Gottes Musikantin«, »Litanei eines Kranken«, »Elegie des poetischen Ichs«, »Ein Abendgesang«, »Eines alten Lehrers Stimme im Traum«, »Mondlied eines Mädchens«, »Luzifers Abendlied«, »Gesang der Schlange«. In dem musikalisch vielleicht interessantesten Gedichtband, dem »Gerichtstag«, findet man unter den zahlreichen Unterabteilungen »Gesänge« und »Stimme-Gegenstimme«. Einzelne Gedichte sind überschrieben: »Gesang der Memnonsäule«, »Novembergesang«, »Dezembergesang«, »Der Ruf«, »Trinklied«, »Gesang des Traumbergs«, »Gesang von Gefangenen«, »Gesang eines Verdammten an die seligen Geprüften der Erde«, »Gesang einer Frau«, »Lied«, »Gesang«, »Lied nach einem Tage«, »Pfingstelegie«, »Gesang der Begrabenen«, »Der Dirigent«. Die »Beschwörungen«, die wieder in drei Teile zerfallen, haben als ersten Teil »das Offenbare und Geheime, Hymnen, Bilder, Sänge«, und als dritten »Das Geheime und das Offenbare, Eurythmien, Sprüche, Lieder«. Die Gedichtstitel sind: »Tag und Nacht Hymnus«, »Barkarole der Finsternis«, »Romanze der Schwermut«, »Todes cavatine« (die in seinen gesammelten Gedichten als Todes-Gesang erscheint), »Weib-Hymnus«, »Lied«, »Die Musik auf dem Wasser geboren«, »Tränen-Hymnus«, »Lebens-Hymnus«, »Die Maus oder Notturno eines Demiurgen«, »Gesang«, »Stretta der Begeisterung«, »Nur Horchen«. In den »Neuen Gedichten« fallen auf: »Das Lied der Ahnen«, »Lied der Toten«, »Elternlied«, »Das Zeitlied«, »Reiselied«, »Herzlied«. Eines seiner Dramen heißt »Der Bockgesang« und einer seiner Romane »Verdi, Roman der Oper«.

Am Anfang dieser Abhandlung wurde gesagt, daß Werfel sich ständig mit der Musik auseinandersetzt, daß er in ihr etwas viel Höheres als bloße Form sieht. Wir wollen hier zuerst ganz allgemein und kurz diese Behauptung mit einigen Zitaten, wie sie vielleicht einem Leser auffallen würden, belegen, um später ausführlicher darauf zurückzukommen. Im »Verdi« (173) wird die Musik eine »höhere Sprache« genannt. So spricht auch Werfel

von der »außerirdischen Sphäre der Musik« (Verdi 264). Und wie die Welt unabhängig vom Menschen besteht, so sieht sie auch Fischböck im »Verdi« (312) als die erhabene, freie Bewegung des »Kosmos von Tönen«. — Die rhythmische Auffassung des Kosmos scheint Werfel mit den Worten: »Mit jedem Stoß bin ich dem Tempo Gottes näher« (Wir sind, 57, Welche Lust auf Erden ist denn süßer) ausdrücken zu wollen. Der Rhythmus aber kommt von Gott. So nennt Werfel Gott »Du mein großer entrückter Kapellmeister« im Nachwort zu der ersten Auflage von »Wir sind« (123). Er sieht also, wie er es auch später einmal in einem Gedicht sagt, die ganze Schöpfung als ein großes Orchester an, dessen Kapellmeister Gott ist. Von der Macht der Musik spricht er:

»Stark ist der Tod, doch, siehe, das Stärkste,
Stärker als Tod ist Musik.«

(Das Jenseits, Einander 15.)

So nimmt er auch Stellung zu Musikformen: »Das ist das Wunder der Musik, daß sie viele Dinge auf einmal sagen kann. Aber das größte Ziel bleibt, daß aus den vielen einzelnen Stimmen im Zusammenklang eine einzige neue wird, aus der Vielheit eine höhere Homophonie, das heißt Melodie.« (Verdi 125) oder »Ich erzählte diesen alten Bauersleuten von dem Glück, das ich in meinem Leben durch die italienische Musik erfahren habe« (Geheimnis eines Menschen). Aus dem letzten Zitat schon ist seine ausgesprochene Vorliebe für das Italienische, für die melodiöse Oper ersichtlich. Die folgenden Zitate bringen diese Einstellung noch besser hervor.

»Wie sang ich Glück der unermeßlichen Oper!
Wie sang ich die Sängerin Farrar,
Wie das Knabenherz, das dunkle,
Verschwebend an ihr dahin!

(Näher mein Gott, Einander 16.)

So vergleicht er auch die italienische Musik mit der deutschen und französischen: »Die französische Musik erfüllte ihn mit Widerwillen, mochte sie sich in der Opera Comique oder in den Werken der Thomas, Gounod, Massenet darbieten. Er fühlte die Antipathie des geradlinigen Menschen gegen das Anmutige, Süße, Schmeichlerische, gegen das Grazioso.« — »Die deutsche Musik des Jahrhunderts machte ihn schwer. Die Seele empfand unaufgelöste Pein, manchmal überkam sie eine kurze melancholische Wonne, gleich war sie wieder in ein finsteres Schicksal verstrickt, das keine Träne, kein Trotz überwand (Verdi 41) oder: »Wir sind Italiener.

Das Prinzip unserer Musik ist grundverschieden von dem der deutschen. Die deutsche Musik beruht auf dem sogenannten temperierten Instrument, wie es das Klavier und die Orgel ist, auf der abstrakten, fast nur gedachten Note. Die italienische, unsere, auf dem freischwingenden Gesangston, auf der Vokalität« (Verdi 54).

Musik ist für Werfel nicht Theorie, sie ist Kampf, an dem der Dichter sich als Parteigänger beteiligt. Wiederholt äußert er sich ganz frei und originell über verschiedene Komponisten, verurteilt diese und lobt jene, ohne sich vor der Allgemeinansicht zu fürchten. Wenn man ihm auch sehr oft nicht recht geben kann, muß man doch seinen Freimut bewundern, mit dem er sich für seine Lieblinge, besonders aber für Verdi, einsetzt. Am meisten beschäftigt er sich natürlicherweise mit Verdi, dem Helden seines gleichnamigen Romanes, in dem er den großen Rhythmiker, »eine Seele von Rhythmiker« (Verdi 264) sieht. Verdis Antipode in diesem Buch ist Wagner, über den er sich ganz verschieden äußert. Er begnügt sich nicht mit der Gegensätzlichkeit der Personen, sondern läßt sich auf lange musikwissenschaftliche Diskurse über das Werk dieser beiden Männer ein. Ganz fein und kurz charakterisiert er die Wesensverschiedenheit der Werke dieser beiden Künstler in der Wirkung ihrer Musik auf andere in der folgenden Stelle: »Wenn er (Italo) vom Klavier aufstand, hatte er einen benommenen Kopf, zerschlagene Glieder, wie nach ausschweifender Liebesnacht und seine Augen waren trübe umrändert. Wie anders wirkte doch auf seinen Vater eine Verdische Melodie. Er mußte sie nur vor sich hinpfeifen, damit ihm die Augen hell wurden und irgendein unternehmender kriegerischer Geist durch seinen Körper fuhr« (Verdi 92). An einer anderen Stelle spricht er über Wagners Wirkung auf Verdi: »Die Lebensgefahr Verdis trug den Namen Richard Wagner und in diesem Namen war für den Maestro alles zusammengefaßt, was er selbst nicht besaß« (Verdis Briefe, 28). Vielleicht können wir uns vorläufig mit diesen zwei kurzen Zitaten aus den Ansichten über die beiden Musiker begnügen, da wir später eingehender auf das Verdi-Wagner-Problem zurückkommen. Außerordentlich interessant sind aber auch die Äußerungen über andere Musiker, von denen einige hier angeführt werden mögen. So läßt er einmal Fischböck im »Verdi« das Folgende über Beethoven sagen: »Der oberste aller Beelzebube, Beethoven, trat prompt ein und ihm gelang es, die Eitelkeit, Hohlheit, Brutalität, Beschränktheit seiner Person in Musik zu setzen« (Verdi 285), an einer anderen Stelle: »Beethoven und Wagner?! Eben diese Heroen sind die Mörder der

Musik« (Verdi 283) und noch an einer anderen Stelle: »Wie haßte er diesen Beethoven für seine ganz unhumane Präpotenz, Grobheit und Überhebung« (Verdi 187). Über Beethovens IX. Symphonie sagt er: »Siehst du, das sind die Götter, denen auch die Unwilligen opfern müssen. Da hilft nichts. Aber ich habe meinen klaren Kopf behalten. Die drei ersten Sätze sind gut. Der letzte Teil eine Katastrophe, ein ödes, empfindungsloses Durcheinanderschreien. Ein Egoist umarmt theoretisch die Millionen. Wenn sie singen wollen, zeigen diese Überzivilisierten, daß sie Barbaren sind« (Verdi, 41). Von Bach sagt er, er »vernachlässigt in einer Art geistiger Bosheit die süße Zusammenfassung des Stimmgefüges in eine höhere Homophonie« (Verdi, 185), und über andere Musiker: »Welch ein angenehmer Kamerad war dieser Boßhafteste aller Feinschmecker, dieses lüsterne Lästermaul, dieser Weltbesieger Gioaccimo Rossini?!« (Verdi, 212). »Wie unrecht tut diese moderne Welt diesem unglücklichen Donizetti!« (Verdi 240). »Ich halte Palestrina für den allergrößten Meister, den es je gegeben hat« (Verdi, 284). »Das großmäulige Sostenuto religioso, das schon Donizetti und Rossini zu verwenden liebten, wenn sie Gott in ihr leichtfertiges Spiel ziehen« (Verdi, 73). »Liszt soll gesagt haben, ein neues Werk, in dem nicht mindestens drei noch nicht dagewesene Akkordverbindungen vorkämen, sei wertlos« (Verdi, 73). Aus den bis jetzt ganz allgemein gehaltenen Bemerkungen dürfte wohl hervorgehen, daß Werfels Hinneigung zur Musik zutiefst in seinem Wesen begründet, mithin der Ausdruck einer ganz bestimmten Weltanschauung ist. Welcher Art ist diese Weltanschauung? Welche Stellung nimmt die Musik darin ein und wie wirkt sie sich aus in seinem Werk? Auf diese Fragen versuchen die folgenden Blätter eine Antwort zu geben.

Man hört heute viel von der gegenseitigen Erhellung der Künste. Malerei und Architektur werden gewöhnlich zu Rate gezogen, um die Dichtung zu erläutern. Und doch sind Malerei und Poesie ihrem Wesen nach verschieden. Schon als Lessing, für den Poesie und Malerei auf dem gemeinsamen Boden der Naturnachahmung standen, seinen »Laokoon« schrieb, dachte Herder daran, einen »Plato, über die Grenzen der Musik und Poesie« zu schreiben, wie auch Grillparzer später dasselbe Thema in einer »Rossini« zu benennenden Schrift behandeln wollte. Aber ist, oder soll Poesie immer Nachahmung der Natur sein? Der heute vorherrschende Geschmack beruht auf der gegenteiligen Erkenntnis, daß Poesie um so wertvoller wird, je weniger sie Naturnachahmung ist. Es

wurde oben erwähnt, daß die Grundprinzipien der Malerei und Poesie verschieden sind. Dagegen scheint die Verwandtschaft zwischen Musik und Poesie viel inniger zu sein. In der Malerei steht der Beschauer vor dem fertigen Produkt, formuliert seine Reaktion dazu sofort, und bestärkt sie dann durch Analyse. Bei der Musik wie bei der Dichtung erlebt der Lauscher oder der Leser die Entstehungsgeschichte des Werkes mit und formt erst am Ende seine Meinung über das Ganze. Die Malerei ist demnach eine deduktive Kunst, Musik und Poesie dagegen sind induktive Künste. Schon hieraus ergibt sich eine gewisse äußere Verwandtschaft der letzten. Es besteht aber auch noch ein inneres Verhältnis zwischen den beiden Kunstgattungen. Man kann wohl sagen, daß Melos und Rhythmus, Tonfluß und Tontakt, die Grundelemente der Musik sind. Ist das nicht auch der Fall bei der Poesie? Kann man sich wahre Poesie ohne diese Elemente vorstellen? Ist es bloß Zufall, daß der Begriff »lyrisch« beiden gemein und in keinem Falle entliehen ist?

Wir können jetzt wohl einen Schritt weitergehen und sagen, daß Musik- und Sprachausdruck desselben Ursprungs sind, den wir Affekt nennen können. Während aber die Sprache sich rational utilitaristisch entwickeln mußte, um ihren Daseinszweck zu erfüllen, verblieb die Musik, die keinen unmittelbaren Zweck hatte, im Irrational-Metaphysischen, im Göttlichen. Wir können bei Kindern und Primitiven beobachten, wie sehr ihre Gefühle in Tanz (Rhythmus) und Inartikuliertheit (Melos) Ausdruck finden. Auch an uns können wir ähnliches erleben. Bei besonders starken Gefühlen werden wir sprachlos, finden in Worten keinen Ausdruck dafür, was wir fühlen, dagegen aber oft in der Musik. So schildert z. B. Werfel in seinem Roman »Verdi« den grandiosen Gefühlsausbruch des gänzlich unmusikalischen Cavour, der bei der Nachricht des gelungenen Anschlages von 1859 »das Fenster zum übervölkerten Platze aufriß und, ohnmächtig ein Wort vor Erregung zu sprechen, die Stretta aus dem Trovatore falsch, bebend und heiser hinaussang« (Verdi, 40). Ähnliches empfinden wir, wenn wir ein uns besonders liebes Musikstück hören. Wir glauben, den Komponisten ganz zu verstehen, sind aber doch nicht imstande, in Worten wiederzugeben, was wir gefühlt haben.

Worin besteht nun der Unterschied zwischen Musik und Dichtung? Unter den Kunstarten ist Musik die freieste, vielleicht die einzig freie. Ihr Reich ist ein wesentlicher Bestandteil des Kosmos. Sie stellt die Verbindung dar zwischen uns und dem Unbewußten,

dem Metaphysischen. Sie ist ewig jung und steht über allen Völkern, während das Wort eben ein in eine mehr oder minder tote Form gegossener Inhalt ist. Musik ist die Ursprache. Schon Petersen und Walzel wiesen auf diese Anschauung von der Wesensart der Musik hin [1]).

Kein Wunder also, daß gerade die Romantik sich ganz der Musik unterwarf, in der sie die höchste Kunst sah. So sagt Wackenroder in seinen »Phantasien über die Kunst für die Freunde der Kunst«: »Wenn alle die inneren Schwingungen unsrer Herzensfibern — die zitternden der Freude, die stürmenden des Entzückens, die hochklopfenden Pulse verzehrender Anbetung —, wenn alle die Sprache der Worte, als das Grab der inneren Herzenswut, mit einem Ausruf zersprengen: — dann gehen sie unter fremdem Himmel, in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten, wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor, und feiern als Engelgestalten ihre Auferstehung« [2]). — Und Tieck in seinen »Beiträgen zu Wackenroder: Phantasien über die Kunst«: »Ja diese Töne, die die Kunst auf wunderbare Weise entdeckt hat, und sie auf verschiedenen Wegen sucht, sind von einer durchaus verschiedenen Natur, sie ahmen nicht nach, sie verschönern nicht, sondern sie sind eine abgesonderte Welt für sich selbst« [3]). — Novalis in den »Fragmenten«: »Nirgends aber ist es auffallender, daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderung des Stoffes poetisiert, und daß das Schöne der Gegenstand der Kunst, uns nicht gegeben wird, oder in den Erscheinungen schon fertig liegt — als in der Musik. Alle Töne, die die Natur hervorbringt, sind rauh und geistlos — nur der musikalischen Seele dünkt oft das Rauschen des Waldes, das Pfeifen des Windes, der Gesang der Nachtigall, das Plätschern des Bachs melodisch bedeutsam. Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich — auch nicht der leiseste Verdacht der Nachahmung kann ihn treffen« [4]). E. T. A. Hoffmann in seinen »Phantasiestücken in Callots Manier«: »Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich

---

1) J. Petersen: »Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik«, Leipzig 1926. — O. Walzel: »Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters«, Berlin 1923.

2) Werke und Briefe, S. 187, Jena 1910.

3) W. H. Wackenroder: Werke und Briefe, Bd. I, S. 294, Jena 1910.

4) Novalis Schriften, II. Teil, I. Hälfte, S. 163, Berlin 1901.

einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben«[1]) — und in den »Serapionsbrüdern«: »Ist nicht die Musik die Sprache eines fernen Geisterreiches, deren wunderbare Akzente in unserem Leben wiederklingen, und ein höheres, intensives Leben erwecken?«[2]). Kleist glaubt, daß er dem Grundbaß die Geheimnisse der Dichtkunst ablauschen könne. Und selbst Schiller schreibt an Goethe: »Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee«[3]) und an Körner: »Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff von Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin«[4]).

Die starke Musikalität der Romantiker wurde schon von Goethe erkannt, der Tiecks Malerroman »Franz Sternbalds musikalische Wanderungen« nennen wollte[5]). Berthold Schulze wies auf den musikalischen Aufbau und die Leitmotivtechnik in Kleists Werk hin[6]) und Oskar Walzel stellt eine markante Instrumentierung in Hoffmanns »Goldenem Topf« fest[7]). Die Romantik zeigte also ein bestimmtes Bestreben, musikalische Prinzipien in die Dichtung einzuführen. Wenn man sich die Abneigung der Romantik gegen jegliche Diesseitigkeit, ihren Hang zur extatischen Schwärmerei, ihr Streben nach dem Unendlichen und ihr Aufgehen im Metaphysischen vor Augen hält, wird man leicht ihre Unzufriedenheit mit dem Wort verstehen können. So plant Novalis Gedichte, »die nur wohlklingend sind, und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich«[8]). Diesen kühnen Traum der Romantik bemühte sich der Expressionismus in Tat umzusetzen, der in extremen Fällen sogar so weit ging, daß er sich nicht einmal mit wohlklingenden Worten begnügte, sondern die Worte abschaffte und an ihre Stelle Laute setzte. Hier liegt die große Gefahr der Musik für den Dichter, die Gefahr der Auflösung, des Verschwebens, des Untergangs. Die Musik ist eine strenge Herrin und schlägt ihre Diener mit dem

---

1) Sämtliche Werke, Beethovens Instrumentalmusik Bd. II, S. 46, München und Leipzig 1924.

2) Bd. V, S. 106.

3) 18. März 1796.

4) 25. Mai 1792.

5) J. Petersen: Deutsche Romantik, 1926, S. 26.

6) Kleists Penthesilea oder von der lebendigen Form der Dichtung, Leipzig 1912.

7) Leitmotive in Dichtungen. Zeitschr. f. Bücherfreunde, N. F. 8/2, S. 270.

8) Walzel: Gehalt und Gestalt, S. 355.

Thyrsosstab, sagt einmal Werfel im »Verdi«, als er eben derselben Gefahr entronnen war.

»Seht den Musiker, wie er im Triumph seine Kunst übt, die ihre Allgenugsamkeit über ihn verbreitet. Bleiben da noch Zweifel und Skrupel zu lösen? Sie spricht auf ihre Weise die Welt aus und löst auf ihre Weise alle Rätsel. Keine Beziehung ohne Ende auf ein anderes macht hier, wie in der Wissenschaft, alles zum Bettel. Man begehrt nicht weiter, man hat alles, man ist am Ziel; allgenugsam ist die Kunst, sie und die Welt ist vollkommen wiederholt und ausgesprochen in ihr. Auch ist sie die erste, die königlichste der Künste. *Wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst.* Doch ist es nicht zu leugnen, daß so unmittelbar am Ziel, so ganz in jedem Teil, so allgenugsam und für alle Ewigkeit reich, wie die Musik keine andere Kunst ist. Dafür liegt sie uns auch am fernsten, von unserem Jammer aus reicht keine Brücke hinüber, und unser Leiden, unser Tun und Treiben bleibt ihr ewig fremd; sie kommt und schwindet wie ein Traum, wir bleiben im Jammer«[1]).

Diese Worte stehen in Schopenhauers Nachlaß. Sein ganzes Leben ist er seiner fast hymnischen Ansicht von der Musik treu geblieben. Schon in dem 1819 erschienenen ersten Band seiner »Welt als Wille und Vorstellung« legt er seine Grundprinzipien der Musik nieder. Nachdem er alle Kunstarten, in denen er »die Objektivation des Willens« sieht, besprochen hat, wendet sich Schopenhauer der Musik zu, die für ihn ganz abgesondert von allen anderen Künsten steht, da sie nicht Nachahmung, Wiederholung irgendeiner Idee der Wesen der Welt ist. »Die adäquate Objektivation des Willens sind die Ideen; die Erkenntnis dieser durch Darstellung einzelner Dinge anzuregen, ist der Zweck aller anderen Künste. Sie alle objektivieren also den Willen nur mittelbar, nämlich mittelst der Ideen: und da unsere Welt nichts anders ist, als die Erscheinung der Ideen in der Vielheit, mittels Eingang in das principium individuationis; so ist die Musik, da sie die Ideen übergeht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen: was von den anderen Künsten sich nicht sagen läßt. Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und das Abbild des ganzen (Lebens) Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigste Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht.

---

1) Schopenhauer: Handschriftlicher Nachlaß, III. Aufl., S. 31. Verlag Reclam.

Die Musik ist also keineswegs gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivation auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste; denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen. Da es inzwischen derselbe Wille ist, der sich sowohl in den Ideen, als in der Musik, nur in jedem von beiden auf ganz verschiedene Weise, objektiviert; so muß, zwar durchaus keine unmittelbare Ähnlichkeit, aber doch ein Parallelismus, eine Analogie sein zwischen der Musik und den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist.«

Analog den tiefsten Tönen der Harmonie, dem Grundbaß, erkennt er in der unorganischen Natur, der Masse des Planeten die niedrigsten Stufen der Objektivation des Willens. Und wie alle hohen Töne aus Nebenschwingungen der Grundtöne entstanden sind und es ein Gesetz der Harmonie ist, daß auf eine Baßnote nur diejenigen hohen Töne treffen dürfen, die schon von selbst mit ihr durch die Nebenschwingungen ertönen, so sind die gesamten Körper und Organisationen der Natur durch die stufenweise Entwicklung aus der Masse des Planeten entstanden. Die bestimmten Intervalle der Tonleiter sind analog den Gattungen in der Natur. Das Abweichen von der arithmetischen Richtigkeit der Intervalle ist analog dem Abweichen des Individuums von der Spezies der Natur, so daß die unreinen Töne, die kein bestimmtes Intervall geben, den »monstrosen Mißgeburten zwischen zwei Tierspecies vergleichbar sind.« Demnach ist der hohe Ton in der Harmonie analog dem Menschen in der Schöpfung und die Melodie, die hohe singende Hauptstimme, die höchste Stufe der Objektivation des Willens und dem besonnenen Leben und Streben des Menschen vergleichbar. Dem Abweichen der Melodie vom Grundton entsprechen beim Menschen die verschiedenen Gefühlsregungen. »Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Wollens und Empfindens in ihr ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher, als irgendwo, fern von aller Reflexion, und bewußter Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heißen könnte. Der Begriff ist hier wie überall in der Kunst unfruchtbar: Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt, und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die eine Vernunft nicht versteht.«

Wenn auch bestimmte Gefühle sich in der Musik widerspiegeln können, sind es doch nicht einzelne Gefühle, die in der Musik

Ausdruck finden, sondern das Gefühl an sich, also nicht irgendeine Freude oder Trauer, sondern *die* Freude und *die* Trauer. »Sie sieht wie Gott, nur die Herzen.« Und doch wird diese Quintessenz von uns sofort verstanden und regt unsere Phantasie an, allerhand der Musik unterzuschieben, die »uns unsichtbare Geisterwelt mit Fleisch und Beinen zu bekleiden«. Dies ist der Ursprung des Gesangs und der Oper, — »deren Text eben deshalb die untergeordnete Stellung nie verlassen sollte, um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel ihres Ausdrucks zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist«. Wenn die Musik sich bemüht, sich den Worten anzupassen, so will sie eine Sprache reden, die nicht die ihre ist. Hierin liegt die Gefahr der Oper, nämlich die Unterordnung der Musik unter das Wort, der nur wenige zu entrinnen wußten [1]).

Natur und Musik sind also zwei verschiedene Ausdrücke derselben Sache. Die Musik als Ausdruck der Welt ist »eine im höchsten Grade allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält, wie diese zu den einzelnen Dingen«. Sie stellt zu allem Physischen das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich dar. »Man könnte demnach die Welt ebensowohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen.« Sie könnte auch bestehen, wenn die Dinge nicht mehr wären. Sie ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist [2]).

Aus dieser kurzen Zusammenfassung der Musikphilosophie Schopenhauers können wir ersehen, daß Musik nach Schopenhauer nicht bloß eine Kunstgattung ist, sondern höchste Kunst, Ursprache, und als direkter Ausdruck des Willens etwas Göttliches. Wir werden bei Werfel eine ganz ähnliche Einstellung feststellen können. Und das ist kein Zufall, denn wie ich in meiner Arbeit, »Franz Werfel, seine Philosophie und sein Verhältnis zum Expressionismus« bewiesen zu haben glaube, besteht ein sehr inniges Verhältnis zwischen dem Weltbild Schopenhauers und Werfels. Nicht nur auf Werfel scheint sich der Einfluß des großen Denkers erstreckt zu haben, er kann einer der Paten moderner Dichtung genannt werden.

Das Wenige, das wir über Schopenhauers Einstellung zur Musik gesagt haben, bringt ihn in geraden Gegensatz zu dem, was allgemein als Wagners Idee von der Musik angesehen wird. Aber auch bei Wagner ist das Problem nicht so einfach, wie es auf den ersten

1) Schopenhauers sämtliche Werke, III. Aufl. Reclam, Bd. I, § 52, S. 337 ff.
2) Parerga, II. Bd., Kap. XIX, Par. 219.

Blick erscheinen möchte. Denn bei Wagner müssen wir drei Perioden seiner Musikalität unterscheiden, die voneinander wesentlich verschieden sind [1]): Die erste um 1840, repräsentiert durch die Pariser Novellen und Aufsätze, die zweite um 1850 durch »Kunstwerk der Zukunft« und »Oper und Drama«, und die dritte, die hauptsächlich unter Schopenhauers Einfluß steht, durch »Zukunftsmusik«, »Über Staat und Religion« und besonders durch die »Beethoven-Festschrift« von 1870. Für unsere Betrachtung ist die zweite Periode von besonderer Wichtigkeit, da Werfels Ansichten über Wagner, die er in seinem »Verdi« äußert, sich hauptsächlich auf diese Periode beziehen, also auf die Zeitspanne des »Kunstwerks der Zukunft« und »Oper und Drama«.

Im Gegensatz zu Schopenhauer sagt Wagner, daß Kunst das treue Abbild des Lebens und vor allem des Menschen sein soll. Musik stellt das Verbindungsglied zwischen »den zwei äußersten Gegensätzen menschlicher Kunst«, der Tanz- und der Dichtkunst dar. In der Musik sieht Wagner etwas wesentlich Weibliches; Musik ist die reine Liebe, sie, die so mächtig und gesegnet ist, ist die hingebungsvollste unter den Künsten. Durch ihre Hingabe wird erst der wahre Geist der Dichtung erweckt, die das männliche Prinzip darstellt, männlich in der Beziehung, daß sie der immer empfangende Teil des Bundes ist. Musik an sich kann Gefühle nicht ausdrücken, sie ist zu sehr das Absolute. Wenn sie aber einem Inhalt unterlegt wird, zeigt sie ihre wahre Macht. Daher ist das Tongedicht höchste Form, da hier das Rationale des Wortes durch das Metaphysische der Musik zum Allgemeingültigen erhoben wird. Musik ist und bleibt höchste Kunstform; da sie aber durch ihre Inhaltslosigkeit beschränkt ist, muß sie sich dem Wort unterordnen, das wieder der großen Schau dienen muß. Wir bemerken hier einen Widerspruch. Musik ist inhaltslos und doch soll sie einen Inhalt ausdrücken. Wagners Theorie fällt mit der Tatsache, daß seine Opern, die ja schließlich die innige Vermählung des Wortes mit der Musik darstellen sollen, mindestens so oft in Konzertform wie als Opern gespielt werden. Erst die Lektüre von Schopenhauers Werken bewirkte einen Frontwechsel bei Wagner. Seiner Ansicht über die Opernarie blieb er aber treu, in der er die Ästhetisierung des Liedes, besonders des Volksliedes, und daher etwas Künstliches sah [2]).

1) Felix M. Gatz: Musik-Ästhetik, S. 35, Stuttgart 1929.

2) Richard Wagner: Ges. Schriften u. Dichtungen, III. Aufl. Leipzig, Bd. 3, S. 230 ff.

Es wurde früher kurz darauf hingewiesen, daß Schopenhauers Musikphilosophie von großem Einfluß auf Werfels Musikalität war. Ob es ein direkter Einfluß oder bloß eine Übereinstimmung der Ideen ist, läßt sich kaum von jemand anderem feststellen als dem Dichter selbst. Wie immer dem auch sei, die Tatsache bleibt bestehen, daß wir es hier mit einer großen Ähnlichkeit zu tun haben. Werfel bemüht sich, in seinem Werk das in Tat umzusetzen, was für Schopenhauer immerhin nur Theorie ist. Schopenhauers früher zitierter Ausspruch »Wie die Musik zu werden, ist das Ziel jeder Kunst« hat sich bei Werfel bewahrheitet. Für ihn, wie für Schopenhauer und die Romantiker, ist Musik die höchste Kunstform. Sie ist nicht von dieser Welt und hat immer bestanden und wird weiterleben, auch wenn wir nicht mehr sind. Musik ist Erinnerung im platonischen Sinne, Erinnerung an ein Dasein, von dem wir nichts wissen können. »Aber über die augenblicklich hinreißende Wirkung hinaus lebte jede neu erfaßte Melodie in seinem Innern weiter wie ein Erlebnis, das im bewußten Dasein nicht stattgefunden hat und das die Seele seit Äonen her auf ihrer Weltreise mit sich führt« (Verdi 42). Daher kann auch Musik nicht durch Denkprozesse zustande kommen, weil sie außerhalb unserer Gedanken in einer anderen Welt weilt. So fallen Verdi seine alten Melodien nicht als Notenbilder wieder ein, sondern »als das, was diese Melodien waren, als Wesenheiten einer anderen Natur, die ihn nur zum Durchgang benützt hatten« (Verdi 457). Es ist auch ein Unfug, vom Komponieren (wir können auch Dichten hier sagen) zu sprechen. Denn Melodien bestehen und können daher gar nicht komponiert werden. Der Komponist ist bloß ein Instrument, durch das die Musik aus einer anderen Welt in die unsere hinuntersteigt. »Dem Menschen ist in Wahrheit nicht gegeben, zu schaffen, sondern zu finden. Komponieren ist Irrtum. Melodien sind. Sie können nicht produziert werden, sondern nur entdeckt. Sie sind in ihrer Welt das gleiche, was in unserer die unterirdisch verborgenen Quellen sind. Genialität ist die Fähigkeit des menschlichen Wesens, in gewünschten Augenblicken zur Wünschelrute zu werden. Mehr nicht.« (Verdi 456) Erinnert einen diese Stelle nicht an den Geniebegriff bei Schopenhauer und besonders bei den Romantikern? Oder an Platos Auffassung vom Wissen als einem stetigen Erinnerungsprozeß? Der Komponist (wie auch der Dichter) hat keine Macht über seine Kunst; sie kommt und geht, wie es ihr paßt. Werfel vergleicht diese Ohnmacht mit Gottes Ohnmacht in seiner Schöpfung:

Aber vielleicht hast du keine Macht über mich, wie ich keine
Macht über diesen Gesang habe . . .
(Gerichtstag 176, An den Richter.)

Wenn aber diese Gnade kommt, dann ist sie höchstes Glück:

Oh!
Ein Glück bricht aus mir.
Ich halte mich fest an meinem Schrei,
Hinstürzen möcht ich sonst.
Woher die neue reißende
Unerträgliche Freude?
Ich stehe zitternd in dichter
Hecke von Melodien.
(Beschwörungen, 37, Tränen Hymnus.)

Wie bei Schopenhauer die Musik die Objektivation des Willens ist, so ist für Werfel Musik der Ausdruck des Göttlichen, die Jakobsleiter, die zur Erkenntnis Gottes führt. »Sie war das Einheitserlebnis harmonisch-rhythmischer, zeiträumlicher Zusammenhänge und als solche ein Kind der Urmusikalität, der Theophonie, der Gottesschau« (Barbara 197). Und so definiert Engländer, mit dem Werfel sich sehr stark identifiziert, »Gott und das Göttliche als ein harmonisches Ereignis, ähnlich der Musik, die ebenfalls weniger verstandesgemäß als erlebnishaft anschaubar sei« (Barbara 196).

Schopenhauers Wille und Werfels Gott sind identische Begriffe. Wenn nun Musik die Objektivation Gottes ist, dann muß Gott der Musiker sein, der die Melodien veranlaßt. Und so spricht auch Werfel, wie früher erwähnt wurde, von Gott als »Du mein großer entrückter Kapellmeister«, der sozusagen das kosmische Orchester leitet. Die Lerche, in der er die Personifikation des Gesanges sieht, nennt er »Gottesflämmlein Lieds« (Gerichtstag 35, An eine Lerche) oder

Es weidet oben auf dem seligen Hügel
Des Ursprungs Lämmer euer Lieder-Hirt.
(115, Völker.)

In der »Mittagsgöttin« (48) nennt er Gott den »Meister der Melodien« und im »Spielhof« spricht er von der Musik als »unserem Einverständnis mit Gott« und im Gedicht »Verheißung« (Gerichtstag 114) wird Gott selbst zur Musik, und so wird ihm in der »Barbara« (158) Gottlosigkeit zur »Unmusikalität«.

Wenn nun Gott selbst Musik und der Kosmos die Emanation seiner Person ist, dann muß auch der Kosmos Musik sein, und wenn alle Gefühle von Gott kommen, so müssen auch sie Musik

sein; und da unter den Gefühlen die Liebe das Höchste ist, so muß sie auch die höchste Form göttlicher Musik sein. Wir kommen da zu einer ganz merkwürdigen Form des Pantheismus, der sich in Musik ausdrückt und daher vielleicht *musikalischer Pantheismus* genannt werden könnte. Hier geht Werfel über Schopenhauer hinaus, der diese Konsequenz nicht zieht. Indem er die Liebe als höchste Form göttlicher Musik auffaßt, berührt er sich mit der wagnerischen Auffassung der Musik, die ja für ihn die sich aufopfernde Liebe ist. Allerdings ist dieser Berührungspunkt bloß äußerlich, da die Liebesbegriffe bei beiden verschieden sind — bei Werfel die göttliche Liebe, bei Wagner die sich hingebende Liebe des Weibes. Wir erwarten daher, eine musikalische Belebung des Alls in den Werken des Dichters anzutreffen. Die Beispiele, die hier angeführt werden sollen, werden sich ziemlich allgemein halten, da später, wo von Klangbildern die Rede sein wird, noch einmal davon wird gesprochen werden müssen.

So sagt Werfel: »Die hohen gedämpften Geigen der Sphäre, die alle Räume ausfüllt, tremolieren« (Spielhof 8), oder

> Du bist ein ferner, höherer Stern!
> Wie soll ich, schwarzer Köhler,
> Deiner Sphäre Wandelmusik versteh'n?
> (Beschwörungen, 17.)

Diese Stellen erinnern an die tönenden Sphären Goethes in Faust. In dem Gedicht »Phänomen« (Gerichtstag 118) findet die ganze Natur Ausdruck in Musik:

> Das Feuer sagt sich aus, es sagt sein Rauch,
> Der überall dem Urdreifuß entweicht.
> Die Blume singt sich aus dem Chaos-Strauch,
> Es singt der Wind den Sinn, dem er nur gleicht.
>
> Der nackte Baum, ein Gott und Erzprophet,
> Grau in die Harfe aller Himmel greift,
> Sein Lied zerschweigt ihn, daß er starrer steht,
> Wenn ihn der Tausendfalter Schnees umschweift.
>
> Die Antilope ziert sich auf dem Grat,
> Wie Mädchen tritt durch das Gewölk ihr Wert.
> Und wüst verkündigt sich als Sumpf-Verrat
> Der Rüssel-Eber, der durch Forste fährt.
>
> Wir sind die Stummheit Gottes und er schweigt
> In schwachen Schwaden unsern Sinn durchs Haus,
> Wenn gut im Flur sich nun die Lampe neigt,
> Gestirnte Worte wandeln ein und aus.

Musik ist aber nicht nur Ausdruck der Natur, sie ist auch das starke, göttliche Element, das die ganze Schöpfung verbindet: »Das Einzige ist auf einmal da, was alle, alle Geschöpfe vereint, Musik. Das Unbegreiflichste und das Sicherste der Welt. Wie auch Lärm um uns ist, der langsame Viervierteltakt (der Wallfahrtsmusik) hebt an, und jedes Gemüt hört unbewußt den Takt seines eigenen Wandelns und empfindet die große Brüderschaft der Wesen, fühlt, wie sein Gesang der Gang der Planeten ist, der Tanz der Sonnen und der kleine Lauf eines Wiesels. — Die ruhige schreitende Melodie ist da und mich erfaßt ein erhabenes Allerbarmen« (Versuchung, 28). In musikalischer Verzückung wird er eins mit der Natur:

> Im Himmel, Grün, Wind und Baumdunkel verfangen,
> Von Farren und Gräsern umwachsen Glieder und Wangen,
> Bin ich im Walde melodisch zugrunde gegangen.
> (Der Weltfreund, 32, Sterben im Walde.)

Mara, die in der »Mittagsgöttin« das Symbol der Natur, der »heiligen Fruchtbarkeit«, ist, wird von Laurentin, dem sie »angesungen« wurde, folgendermaßen angesprochen:

> Dich aber grüß' ich weinend. Frau!
> Du warmer Wahn,
> Der Ähren Duft und Farbe,
> Musik,
> Die groß an meine Küste stieg! (69.)

Im selben Buch ist für Werfel die ganze Schöpfung »Ein wilder Teppich von Musik, wo ein Takt Dauer ist und Augenblick« (18). Und so finden auch die einzelnen Naturerscheinungen Leben in der Musik. Im »Verdi« beschreibt Fischböck Venedig in dieser Weise (306): »Ich verstehe wohl den musikalischen Magnetismus dieser Stadt. Man läuft stundenlang durch die Gasse, man schaut betäubt in den großen Kanal oder auf die Lagune. Immer wiegt den Menschen, auch wenn er auf dem Festland steht, der Wassertakt. Nicht die kalte Musik der Sterne, aber die chaotische des Wassers herrscht hier.« — Auch Tiere haben Musik und Glauben:

> Aber ringsum steigert sich das Rasen,
> Heiliges hymnen, litaneien, blasen,
>
> Schrill von oben mischen ihre Schreie
> Albatrosse . . .
> (Beschwörungen, 48, Polarballade.)

Musik erstreckt sich überallhin und ist die mächtigste Kraft, sogar stärker als der Tod (Einander 15, Das Jenseits). Und so erwartet auch Thamal sein vermeintliches Ende.

Das ist das Ende! Gott! Ich bin bereit, —
Musik von allen Seiten wellt, —
Und süß geheime Opferhaftigkeit
Des Todes steigt — steigt bis zum Rand:
Orchester — Stimmen — Bässe . . . (Spiegelmensch, 160.)

Musik ist nicht nur im greifbar wirklichen Leben. Sie ist Gefühl, Ethos, Liebe!

Die Menschheit Gottes Musikantin ist.
Doch Gottes Musik ist die Barmherzigkeit!
Hört es, ihr Herzen, stürzt und seid bereit:
Musik ist Gesang der Sphäre, Himmels-Ordnung,
Erkenntnis, Maß des Maßes, das uns mißt.

O Menschheit, höchste und geschwungene Welle,
Sopran in Gottes ganz unendlicher Kapelle!
Drum, Brüder, preist
Den Dreiklang aller Güte,
Wenn süß die Fremde einen Kranken speist!
O preist
Der Sehnsucht keusche Quint, und preist die Geigenblüte
Auf einem Antlitz, das Verehrung heißt!

Horn der Versöhnung schwebt
Über den milden Bässen der Vergebung,
Jauchzt auf, wenn in zerschmetternder Erhebung
Der Demut Erz in der Trompete lebt!
O weint, wenn wiederkehrt der Kindheit Flötenpart,
Und rauscht, Brüder, wenn im Marsch sich die Empörung findet,
Sinkt hin, wenn sich die Welt zur Fuge bindet
In einer Mutter Allgegenwart!

Die Menschheit Gottes Musikantin ist.
O fühlt den Meister,
Und seinen Stab, der in euch schlägt und schwebt!
Sein Takt ist die Gerechtigkeit,
Sein Ton ist die Barmherzigkeit.
Ach, wenn der Stoff nur als Bewegung lebt,
So lebt der Geist als Liebe nur, geliebte Geister!
(Einander 31; Die Menschheit Gottes Musikantin.)

Wir haben hier wieder die Vorstellung von Gott als Kapellmeister des Orchesters der Liebe. Aber auch das Schicksal ist Musik; wenn es als solches endlich verstanden wird, dann mag des Dichters Werk aufhören, denn nur in der Musik sind wir Gottes Ebenbilder:

Daß du zur Flöte tönst
Roste mein Tag im Nu!
Sieh, wir auf Erden sind
Ebenbild Gottes so!
(Einander 22, Ein Lebenslied.)

Und wieder die schon früher erwähnte, an Plato erinnernde Vorstellung von der Musik: »Die Musik geht in der Zeit vor sich. Die Erlebnisform der Zeit heißt Erinnerung. Musik ist ein ständiges Sich-Erinnern« (Verdi 174). Musik ist Erinnerung an früheres Dasein, ist Erinnerung der Seele, an das In-Gott-Vereint-Sein, ist Weg zu Gott, Rückkehr zu Gott.

Wir sagten, daß für Werfel das All Musik ist. Was sind nun die Urelemente der Musik? Wohl zuerst Rhythmus und Melos. Rhythmus ist das Schwungrad der Welt. »Mit jedem Stoße bin ich ja dem Tempo Gottes näher« (Weltfreund 57, Welche Lust auf Erden ist denn süßer). Melos ist die Sehnsucht der Seele nach Musik. In ihrer einfachsten Vermählung werden sie zum Gesang, zum Lied. So wird das Lied zur Urform der Musik. Wir werden bei Werfel daher ein stark ausgebildetes rhythmisches Gefühl und eine Melodik der Sprache finden. So sagt er in dem am Anfang dieser Abhandlung zitierten Gedicht:

O stünde ich am Dirigentenpult,
Die nun gelassenen Arme zu entketten!
Die Leidenschaft in Rhythmen hinzubetten!
Hah! ala breve Takt voll Ungeduld!
(Weltfreund 61, Große Oper.)

Während für Schopenhauer die menschliche Stimme, der Gesang, bloß ein Instrument wie z. B. die Violine ist, ist sie für Werfel höchste Musik. Daraus verstehen wir seine Vorliebe für die italienische Musik und für die Oper, die ja auf dem Gesang beruht.

Werfel spricht fast immer von seinem Schaffen als einem Singen. Er nennt einmal sein Dichten ein »Bardenlied« (Weltfreund 73, Der Patriarch). Inhalt kommt in die Welt, wenn das Lied erklingt:

Die Leere ersäuft und geschwollenes Nichts,
Wenn der heilige Wind des Gesanges sich hebt.
(Gerichtstag, 140, An die Sibylle Mara.)

Die Melodie, das Lied ist frei. Nie kann sie der Mensch fassen. Wenn er glaubt, sie eingefangen zu haben, entschwebt sie ihm wieder. Sie als Musik sucht sich das Gefäß für ihren Ausdruck, läßt sich aber durch das Gefäß nicht binden. »Mit einer ungeheuren Leichtigkeit erfand er (Mario) Melodie um Melodie, die er immer schöner fortführte, immer anders kadenzierte. Dabei wurde die dunkelhell schwingende Stimme von Gesang zu Gesang freudiger. Konnte die Freude aus dem gefesselten Herzen des Krüppels kommen? Nein! Nicht sein Herz, nicht seine Person sangen. Sie waren ja nur ein Nest, aus dem die vollkommene freie Musik auf-

flog, eine Scheibe, die der ungetrübte Strahl durchdrang. — Niemals war noch dem Maestro die antike Einheit von Sänger und Dichter so klar geworden, wie hier. Ein ganz verwandtes Lied tönte die Stimme ihm zu. Und er empfand es wie eine Tröstung, wie eine Rechtfertigung dem Übergeist der Klangdialektik, Wagner gegenüber« (Verdi, 175).

Das Lied, die Melodie lebt in der Menschenstimme, ist ihr entsprungen und ihr daher untertan. Sie muß also, um wahre Melodie zu sein, dem inneren Gesetz der menschlichen Stimme gehorchen: Definieren läßt die Melodie sich niemals, höchstens beschreiben. Die wahre Melodie ist meinem Gefühl nach dem Charakter und der Möglichkeit der menschlichen Stimme unterworfen. Selbst das Instrument kann nur Melodien bilden, wenn es den Gesang des Menschen nachahmt. Die Melodie ruht also auf den sanglichen Intervallen und auf unserem Bewußtsein von den Tonarten, das nicht verletzt werden darf« (Verdi, 316). Während der Musik der anderen Länder immer ein außermusikalischer Zweck zugrunde lag, sei es der Choral, das Chanson, oder die Suite, kam einzig und allein »das Arioso, das italienische Melisma, der schöne Gesang aus der Unfaßlichkeit des tönenden Triebes selbst« (Verdi, 379).

Das Lied aber kommt von Gott, wie ja alle Musik von Gott kommt:

Gott fährt über uns, der gute Mann,
Da heben wir an und heben uns auf,
Arien selige schweben wir hin,

Und hängen im Herzen der Sterblichen,
Und locken die ewigen Tränen.
Träne, klarer Planet! Hier leben wir,
Leben in Gnade, sind nichts als Lied.

(Einander, 15; Das Jenseits.)

und so äußern sich alle Lebensformen im Lied. So sehen wir in der packend schönen Szene zwischen der irren Mutter und dem verkrüppelten Mario die mystische Vereinigung der Mutter mit ihrem Sohn im göttlichen Lied. Während sie in der kalten Wirklichkeit die Wahnsinnige ist, für die menschliche Bande nicht mehr gelten, schwingt sich ihre Seele durch den Gesang ihres Sohnes in das jenseitige Reich, wo Ureinheit herrscht, und die Musik der Mutter und die des Sohnes werden zur Harmonie. »Sie, die nicht mehr folgerichtig denken konnte, des Sohnes Musik dachte in ihr, daß sie bewußtlos keinen Fehler machte. Es geschah dann eine mystische Wiedervereinigung von Mutter und Kind in der Musik« (Verdi 170). Mutter und Kind als die musikalische Emanation

Gottes werden eine Einheit. Vielleicht hatte auch Werfel an dieser Stelle die Absicht, das Primat der menschlichen Stimme über die Instrumente — denn die Mutter begleitet den Gesang des Sohnes auf der Guitarre — symbolisch auszudrücken. Wir hätten dann in einem gewissen Sinn eine weitere Variation der Wagnerschen Auffassung der Musik als des liebenden Weibes. Das Orchester gibt sich der Stimme hin, die von ihm Selbstbewußtsein erhält. Jedenfalls sehen wir in Mutter und Sohn Ausdruck der Musik, des Liedes. Alles wird zur Melodie, zum Gesang. So holt Verdi aus dem kleinsten und gewöhnlichsten Tagesgespräch seine Fugen (Verdi 289). Eines ganzen Volkes Seele wird Gesang, wie es Verdi am Ende des Karnevals erlebt, wenn zwanzigtausend Stimmen plötzlich ihren Gesang erheben, den Gesang, der den Aschermittwoch ankündigt, der »dorthin, wohin das schnellere Licht der Brunst, Pechbrände und Gasflammen« nicht vordringt, aufsteigt (Verdi, 403). — Verschiedentlich äußert sich diese Allmacht, im Höchsten und Niedrigsten, im Guten und Bösen, im Wahren und im Falschen. So fühlt sich der sterbende Verbrecher im Lazarett nur als ein Echo dieser Gottesstimme, die Liebe ist, kurz ehe er sein verfehltes Leben beenden muß. Im letzten Augenblick wird ihm noch die Gnade zuteil, wenigstens ein Echo zu sein, während er »wie zerborsten vom Trompetendrang ist« (Einander, 76, Sterbender im Verbrecherlazarett). Während wir früher Gelegenheit hatten, darauf hinzuweisen, daß alles zur Musik im allgemeinen wird, sehen wir hier, wie das ganze Leben in allen seinen Formen Gesang ist.

Welche Stelle nimmt nun der Dichter in diesem Melodämonium ein? Er wird zum »Widerstrahl Gottes« (Versuchung 24), zum heiligen Gefäß, zum Instrument, aus dem die göttliche Melodie erklingt, zur Trompete, durch die der göttliche Hauch geht, also auch zum Gleichnis, zum »Klang des Kosmos« (Versuchung, 24), zum *Lied:* »Laß, was ich bin, mich sein und bleiben. Lied!« (Einander, 27; De profundis). Dies Dichteramt ist heilig, es kann nicht erzwungen werden, denn Gott wählt sein Gefäß und offenbart sich in ihm, wenn er sich offenbaren will. So sehen wir den Dichter oft an seiner eigenen Sendung verzweifeln, wenn die Tage der Dürre kommen und er fühlt, daß er nicht reif ist für die Gnade, ein Gottbesessener zu sein. »Noch bin ich nicht. Ich bin ein Gespenst von singendem Reiz« (Mittagsgöttin, 20). So war auch Laurentin-Werfel bloß ein »guter Ziehharmonikaspieler«, ehe er den Kuß Maras empfing, ehe die Vereinigung von Geist und Natur stattgefunden hat (Mittagsgöttin, 74). Verzweifelt wartet der Dichter auf

diese göttliche Stimme, die er aus den vielen falschen Liedern erlauschen will:

Oft riefen mich Lieder an.
Bleich bebte ich schon, mein Lied da zu hören,
Aber es war nur der schwankende Sang der Wachen.
(Beschwörungen, 101, Nur Horchen.)

Doch Gottes Gnade ist schwer zu tragen und oft bricht der Schwache zusammen. Wer sie zu tragen weiß, dem ist sie höchste Seligkeit.

Gott, du gabst mir einen argen Stein zu schleppen,
Der zäh' in meiner Seele nicht schmilzt. —
Er ist vom trägen Moos schon ganz umfilzt.
Manchmal auf meinen Jakobstreppen
Fall ich zusammen atemlos:
Denn dieser Stein ist groß.
Oft aber ist er ganz umschlagen
Von Flammen der riesigen Musik,
Die du mir auch erlaubst zu tragen. —
Dann bricht mein Blick
In Tränen-Sternen, die du heilig hälst.
Musik in uns! Oh Taumel ungeheuer!
Sie ist das auf der Zeit schiffbrüchige Feuer
Deiner Erinnerung an dich selbst!
(Gerichtstag, 209; Bekenntnis XIII.)

(Hier wieder die schon früher erwähnte Vorstellung der Musik als Erinnerung.) Der Dichter vergleicht sich mit der Memnonssäule, die auf die begnadete Stunde der Weihe wartet. Das Lied liegt in ihm wie in der Säule in starrer Form, die nur der göttliche Strahl der Inspiration beleben kann. Dann aber bricht es aus ihm hervor und belebt die ganze Natur um ihn, die so erneut zur Musik wird. Wieder hofft er auf die neue Gnade. Doch es ist viel wert zu schweigen und auf das erlösende Wort zu warten, das das Lied aus diesem Schweigen befreit. Die Umwelt ist bloß ein Anreiz, um die Erlösung des Liedes hervorzurufen. Das gelingt aber nur, wenn Gott es will:

Ich aber verfalle vor Gesang.
Denn mich tötet die Stimme in mir.
Leicht hat ein Singen der nichtige Stoff.
Wer aber Stein ist und dauernd,
Den erwürgt der Sang,
Den zertrümmert das Lied.

Und wer nur gefordert ist vom Gesang,
Ist Säule und wirft Schatten
Und schweigt.
Unmenschlich ist,
Der Menschliche, der Dichter.
(Gerichtstag, 22; Gesang der Memnonsäule.)

Und es beten die Dichter, »daß die Saite in uns nicht hinabschnurrt und schlafft«. (Beschwörungen 38; Lebenshymnus) und flehen, daß Gott sie zum Horn erwähle, in das er stößt. (Einander, 28; Anrufung.) Der Dichter fühlt sich als das göttliche Instrument, durch das der Herr sich dem Menschen offenbart und seine Stimme verkündet:

Ich funkle in den Morgen, eine ungeduldige Tuba,
In meinem Metall lebt schon die Schwingung der letzten Posaune!
(Gerichtstag, 125; Der Vorwurf.)

und er wendet sich an die Dichter, das zu sein, wozu sie auserwählt wurden:

Oh, Dichter!
Erschallende tröstende Bojen,
Von Gottes Güte getan
In diesem zynischen Taifun!
(Gerichtstag, 147; An die Dichter.)

So sagt auch Duschek im »Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig« (147). »Ich bin ja kein Mensch, ich bin ja nur ein Saitenspiel.« Und ganz verzückt:

»Gott fiel in unsere Taten, und wir waren Psalm.«
(Gerichtstag, 203; Bekenntnis VII.)

Um zu sprechen, um Gottes Stimme zu verkünden, muß sich aber der Dichter der Worte bedienen. Sie sind sein Material, sind die Form, in die er den Inhalt gießt. Inhalt ist Musik. Wie kann er aber Musik in Worten ausdrücken, die ja an die Erde gebunden sind und nie den göttlichen Funken der Musik bergen können! Die Sprache ist etwas Rationales, Starres, Musik dagegen etwas Irrationales, Schwebendes, Unfaßbares. Hier liegt der große Zwiespalt des Dichters, an ein Instrument gebunden zu sein, das ihm nicht genügt, der ganzen Natur der Sprache nach nie genügen kann. Er will höchste Verzückungen, Quintessenzen von Gefühlen, er will die Liebe der Liebe, Freude der Freude, Glück des Glückes, er will das Überirdisch-Selige singen. Kann er das in Worten tun? In Worten, die aus dem Nützlichen für das Nützliche entstanden sind? Er sieht, daß vor mächtigen Erregungen der Mensch sprachlos wird, daß er entweder in inartikulierte Schreie ausbricht, oder wenn ihm die Gnade der Musik gegeben ist, wie Werfel sie bei den Italienern sieht, in Musik. So können wir auch in seinem Werk beobachten, wie er wieder und wieder Worte erfindet, um das Mystische zu bannen, z. B. das »Omm« und »Krie« im »Spiegelmenschen«, wie

seine Charaktere ins Stammeln fallen, wenn sie vor der Größe der Gefühle in die Knie brechen. Nur einem ist die Gnade des erschauernden Schweigens gegeben, Ferdinand in seinem Roman »Barbara oder die Frömmigkeit«. Nur ihm ist es gegeben, unter allen Gestalten Werfels in einen schweigenden Hymnus auszubrechen, wie das am apotheotischen Ende des Buches geschieht. Selbst Barbara, die ihm so nahe steht, »weinte nicht, aber keuchende, bedeutungslose Laute entrangen sich ihrem Mund« (Barbara, 71). Diese Inartikuliertheit finden wir auf Schritt und Tritt. So bricht der Verdammte in die wilden Schreie »Ah, oh, yu, ei«, die seine Freude ausdrücken sollen, aus. (Gerichtstag, 82; Gesang eines Verdammten an die seligen Geprüften der Erde.) Wir werden später noch Gelegenheit haben, weitere Beispiele des fassungslosen Stammelns anzuführen. Das Wort steht also zwischen Mensch und Musik, zwischen Mensch und Gott. Das Wort ist der Fluch, der uns aus dem Himmel bannt. Das Wort, das einen Weltkrieg entfachen konnte, das Wort, das so viele Leiden bringt, kann nicht Gottes Werkzeug, Gottes Instrument sein. Was kann aber der Dichter tun, da er nun einmal an das Medium des Wortes gebunden ist? Er bemüht sich, so sehr Musik im Wort zu sein, daß seine ursprüngliche Natur vergessen wird. Vernichtet kann sie nicht werden, bloß vergessen, und wenn er das nicht tun kann, muß er eben schweigen und warten, bis Gott »aus den Worten das Wort erlöst hat«. Das ist kurz der Gedankengang, dem die Entwicklung des Werkes Werfels folgt. Zur Beleuchtung der einzelnen Stationen zu diesem Ende sollen hier aus der Fülle von Beispielen einige, besonders charakteristische, angeführt werden:

Wir hören den Dichter verzweifelt zu Gott rufen:

> Was schufst du mich, mein Herr und Gott,
> Zur Eitelkeit des Wortes?
> Warum nicht gabst du mir
> Zwei Hände voll Hilfe,
> Und Augen waltend Doppelgestirn des Trostes?
> Und eine Stimme aprilen, regnend Musik der Güte
> Und einen Schritt durch tausend Straßen,
> Am Abend zu tragen alle
> Glocken der Erde
> Ins Herz, ins Herz des Leidens ewiglich!
> (Einander, 18; Warum mein Gott.)

So sieht er auch die Wirkung, die Worte auf die Mengen ausüben, in dem musikalischen Effekt, der in sie hineingelegt wird, eine äußerst interessante Theorie der Massenpsychose: »Zur annoch

unerforschten Erscheinung der Massenpersönlichkeit gehörte es ferner, daß der Inhalt aller dieser Reden an sich völlig gleichgültig war. Das Ohr der Menge vernahm hinter den abgegriffenen Phrasen eine Sprache, die nur sie allein verstand und sonst niemand, weder der Redner, noch der einzelne Zuhörer. Es war eine einfache Sprache, die nicht aus Begriffen bestand, sondern aus an- und abschwellenden Spannungen, aus Vorhalten, Höhepunkten, Fermaten und knallenden Kadenzen. Zum Übergroßen kann man nicht durch den Verstand sprechen, sondern nur durch Musik« (Barbara, 696).

Zum Übergroßen kann man nur durch Musik sprechen. Worte sind bloßer Schall: »Was er (Verdi) in diesen Tagen gefühlt und erkannt hatte, war zu fein, zu heimlich, als daß es dem schamlosen Worte standhalten könnte.« (Verdi, 455). Das Wort ist das Falsche, Erlogene, das alles Reine befleckt und vernichtet:

— Der Heilige Geist wird geboren,
Doch ihn bringt eine Hur, euere Sprache zur Welt.
(Einander, 56; Elegie des poetischen Ichs.)

Und der Dichter leiht sich ihm als Instrument: »Ich war zur Geige worden des Ganzen Irrtums.« (Gerichtstag, 172; Aus meiner Tiefe). Nur das Unausgesprochene, Erfühlte ist rein. Wird es in die Form der Worte gepreßt, so ist es entstellt und verkehrt, ist Lüge: »Wie Rauch erwürgt mich ausgesprochenes Wort« (Gerichtstag, 192; Verwüstung). »Und unsere Lüge lügt uns aus Worten an« (Gerichtstag, 180; Gebet gegen Worte), und so töten wir Wortmenschen den Gott in uns:

Aber wir, ein schwarzer Samen,
Lügner die zu Worte kamen,
— — — — — — — — — — —
Morden Gott und uns mit Namen Namen.
(Gerichtstag, 87; Lied.)

Und so verschließt das Wort uns den Himmel:

Wort log den Himmel fort,
Die Welt fiel zu.
(Gerichtstag, 182; Pfingstelegie.)

Und der Dichter muß schweigen und warten:

Mein Mund von vieler Worte Reiz verflucht.
Verflucht zur Lüge, wenn er Wahrheit spricht,
Und zum Gesang gesegnet, wenn er schweigt.
(Mittagsgöttin, 16.)

Es ist der Fluch des Dichters, daß er sich in Worten geben muß; daher warnt Werfel vor dem Wort, das den Sinn erstarren macht:

Wie fleht der Sinn, den wir zu tragen haben
Uns um sein Wort!
Das Lied doch, das wir ihm zu sagen gaben,
Schon rafft ihn fort.
— — — — — — — — — — — — — — —
Drum glücklich Bruder, wenn dir Schweigen eigen,
Zerbrich es nicht!
Aus Traum und Teichen laß die Reigen steigen,
Klang und Gesicht.
Weh dir, willst du dem Schweben Leben geben,
Das in dir sann.
Dein Werk wird an des Käfigs Stäben kleben,
Und klagt dich an.

(Einander, 54; Fluch des Werkes.)

Worte finden diejenigen, die sich viel zu sagen haben, aber wenig sich bedeuten. So sagt Werfel: »Je lösbarer die Grundbeziehung von Menschen, um so gesprächiger ist sie. Am meisten hat Freund und Freund sich zu sagen; aber weniger schon Mann und Frau. Wie verschwiegen aber ist die Harmonie von Eltern und Kind. Weit verschwiegener war sie noch zwischen Barbara und Ferdinand, denn beide verstanden ihre Liebe nicht, die in der Welt kein Muster und keine Gültigkeit hatte« (Barbara, 401). Wir erwähnten schon früher, daß Ferdinand hymnisch schweigen konnte. Werfel versucht nun, diesen Hymnus in Worte zu übersetzen, »soweit sich das Wortlose und Gedankenferne in der abschwächenden Übertragung durch eine Sprache wiedergeben läßt« (Barbara, 804). Der Dichter findet sein Allelujah im »schweigenden Jauchzen« (Beschwörungen, 105; Allelujah), sendet aber zu Gott »ein Gebet gegen Worte« (Gerichtstag, 181): »Verschließe, blende, verstumme mich! Mach mich wachsen zu deinem Wort!« Aber solange neue Menschen geboren werden, solange jede Mutter den Keim des Erlösers in sich trägt, darf der Mensch hoffen. Daher können Gottes Gesandte, in denen »Das Urlicht und Schweigen glomm« dem Menschen zurufen:

Komm, komm Mensch! An dir ist es, aus den Getösen
Das Schweigen zu schließen, das Lied zu erlösen!

(Gerichtstag, 229; Das Licht und das Schweigen.)

Nach aller Verzweiflung bricht doch noch Hoffnung in der Entsagung durch, daß, wenn *wir* es auch nicht sind, die auserwählt wurden, unsere Kinder vielleicht schon Gott werden sehen und hören können. Wir sehen also, daß Werfel aus einer pessimistischen Depression zu neuem Optimismus, der Hoffnung auf den kommenden Menschen, sich aufschwingt. Denn Optimismus gehört ja

zum Wesen des Predigers, der ja Werfel sein will. Wir werden bald sehen, wie wichtig dieser predigende Optimismus für Werfels Form ist, wenn wir zum Rhythmus seiner Werke kommen.

Trotz der tiefen Erkenntnis des wahren Wesens der Musik ist Werfel doch nicht blind für die Gefahren, die sie birgt. Wir sagten schon früher, daß die Musik eine strenge Herrin ist, die ihre Kinder tötet. Worin besteht nun die Gefahr der Musik? Wenn man sich ihr ganz hingibt, und nur so kann man ihr nahe sein, lebt man in ständiger Exstase. Werfels nüchterner Verstand läßt ihn sehr bald die Gefahr des Aufgehens, der Auflösung, der Zerstörung erblicken. Er, der mit urromantischer Geste alles Romantische haßt, der in seinen Werken nie von der eigenen Person loskommen kann, der immer wieder Beispiele romantischer Ironie bietet, er, der Romantiker kat exochen, warnt sich selbst und die andern ständig vor der Romantik der Musik. Denn der Weg, den der äußerst musikalische Leutnant Duschek, der glaubt, daß er zum Musiker berufen ist, in die Opiumhöhle geht, ist symbolisch für alle Gefahren, die der Musik innewohnen. Aber er entrinnt ihr, »überwindet die letzte Gefahr, bringt sein schwerstes Opfer«. (Nicht der Mörder, 226.)

So spricht also Werfel von dieser Gefahr:

> Mich reißt unirdisch mein Schwung,
> Wo verzehrend gefährlich Musiken schalten.
> (Beschwörungen, 10; Barkarole der Finsternis.)

Musik ist unirdisch und da liegt ihre Gefahr, für die, die auf der Erde leben müssen. Oder:

> Gepriesen sei die Zeit,
> Die uns stürzt in die göttliche Gefahr,
> Die hier Musik heißt!

Die gefährliche Wirkung der Musik, besonders auf das empfindliche Kind zeigt die folgende Stelle aus der Barbara (75): »Ganz bestimmte Musikstücke oder Klangarten konnten auf Ferdinand eine unerwartete Wirkung ausüben. ... Einmal aber fand ihn Barbara von unkindlich stummem Schluchzen geschüttelt auf dem Divan liegen. Das Fenster stand offen und aus dem Hofe gluckste der quäkende Schmachtfetzen eines Leierkastens.« Gerade das Überempfindsame, das Sentimentale in der Musik ist das Zersetzendste.

Wir sagten vor einer Weile, daß Werfel in dem durch die menschlichen Stimmen hervorgerufenen Gesang die Urform der Musik sieht. Dann wird wohl die höchste musikalische Schöpfung die

auf dem Gesang aufgebaute, der Stimme sich unterordnende Oper sein müssen. Hier liegt der Schlüssel zu Werfels Vorliebe für Verdi gegen Wagner.

Um das Verdi-Wagner-Problem richtig zu behandeln, müßte man beinahe die Hälfte seines Verdiromans zitieren. Da es aber der Zweck dieser Arbeit nicht ist, diese Frage besonders zu behandeln, wollen wir nur das aus ihr herausholen, was auch für das Allgemeine gilt. Schon als von Schopenhauers und Wagners Musikideen gesprochen wurde, wiesen wir auf die grundlegende Verschiedenheit dieser zwei Welten hin. Für beide war Musik die höchste der Künste. Während aber Schopenhauer ihr unumschränkte Herrschaft einräumen will, will Wagner, daß sie, da sie an sich irrational ist, sich dem Rationalen des Wortes unterwerfe, denn nur so könne sie allgemein verständlich werden. Werfel schließt sich hier, wenn er von Verdi spricht, ganz Schopenhauer an. Er sieht im Libretto die für die menschliche Stimme notwendige Artikulation. »Ein Operntext ist dann gut, wenn er keinen rechten Sinn hat« (Verdi, 371). So zitiert ihn auch die New York Times am 13. Januar 1930 gelegentlich der Neuaufführung von Verdis »Simone Boccanegra« an der Wiener Hofoper, wozu er das Libretto umarbeitete, »It was my endeavour to rewrite the libretto in more concise and comprehensible form. To this end I tried not so much to alter the text as to retranslate it in terms of music«. Oder: »Das Drama der Musik spielt auf einer ganz anderen Sphäre als das Drama der handelnden Leidenschaften, und nimmer können die beiden Sphären sich berühren« (Verdi, 116). »Das sogenannte Musikdrama ist die Rationalisierung einer über der Vernunft stehenden Form, deren Reiz in dem Augenblick verloren geht, wenn das Vorrecht der Musik bestritten und der psychologische Sinn des Stücks in den Vordergrund gedrängt wird.« Unwillkürlich denkt man an die Worte Schillers aus den früher zitierten Briefen an Goethe und Körner, wenn man die folgende Stelle im Verdi (172) liest: »Noch immer wortlos füllte Marios Gesang den Raum. Nach und nach wurden aber Worte aus den leeren Silben. Diese Worte hatten aber eine andere Bedeutung als sich selbst. Die Seele des Gesanges suchte wie ein irrender Geist in der bedingteren Sprache die Verkörperung, die sie niemals finden wird. So lockte die höhere Sprache der Musik aus dem bewußtlosen, seiner selbst nicht mächtigen Geiste des Sängers wirkliche Poesie hervor. Dies war aber der absolute Gegensatz zur Wagnerischen Theorie, wonach die Dichtkunst die Musik hervorrufen müsse.«

Werfels Verdi ist ein Instinktmensch, ein Inspirationsmusiker, der in göttlichen Krämpfen sein Werk schafft, der seine Melodien hört und fühlt, nicht erfindet und sieht. Für ihn sind sie Leben, nicht Notenpapier und Druckerschwärze. Er schöpft aus der natürlichen Quelle seines Volkes, das sich in ihm verkörpert, und singt für das Volk, für die Welt, nicht für die »seelischen Desperados aller Nationen, die Uneinfachen und Romantischen, deren internationaler Treffort Bayreuth wurde« (Verdi, 117). Musik kann eben nicht Intellekt werden, kann nicht rationalisiert werden, wie es nach Werfel Wagners Absicht ist. Das Musikdrama ist etwas Anomales und daher Lebensuntüchtiges. Viele interessante Diskussionen hierüber bringt uns der Dichter in seinem »Roman der Oper«, die weit über den Rahmen dieser Abhandlung hinausgehen. Diese zwei Prinzipien können wir aber aus dem Problem herausholen: Die absolute Herrschaft der Musik über das Wort, und den ureinfachen, unverdorbenen, irrationalen Charakter der Musik.

Damit wollen wir den ersten, theoretischen, äußeren Teil der Abhandlung beschließen und, indem wir uns dem inneren zuwenden, herauszufinden suchen, wie diese so starke Einstellung des Dichters zur Musik sich nach innen als formendes Prinzip im Werke selbst auswirkt.

Der Behauptung wird wohl nichts widerstreiten, daß Werfel ursprünglich und hauptsächlich Lyriker ist. Das geht nicht bloß daraus hervor, daß außer einigen polemischen Schriften seine ersten Veröffentlichungen durchwegs Gedichte waren, sondern besonders aus der Tatsache, daß auch seine dramatischen und epischen Werke niemals den Lyriker als ihren Verfasser verleugnen können. Das ist schon aus seiner Stoffwahl erkenntlich. Werfel liebt das Opernhafte, Balladesk-Grausige, Romantisch-Sensationelle. Wir sehen das in seiner »magischen Trilogie«, dem Spiegelmensch, der in irgendeiner imaginären, halb orientalischen und halb okzidentalen Welt spielt und Wirkliches mit Unwirklichem vermengt, in dem symbolisch starken »Bocksgesang«, in dem die Gestalt des Tiermenschen, des neu erwachten Pan, die träge Ruhe der wirklichkeitsfrohen Gemeinde in wilden Aufruhr stürzt, wir sehen es auch im »Schweiger«, in dem Werfel sich in sensationell-gewagte Psychopathie versteigt. Sogar in seinem Verdiroman, der doch an sich das wirklichkeitsnaheste und in seiner Gestalt das am wenigsten romantische Werk des Dichters ist, kann er nicht umhin, die unheimliche, fast jenseitig anmutende Gestalt des Hundertjährigen einzuführen. Das Lyrische der dichterischen Natur Werfels kommt

erst recht in der Form seiner nicht-lyrischen Werke zum Ausdruck. Hier soll nur auf den am Ende der »Barbara« ertönenden schweigenden Hymnus, auf die noch zu besprechende Wort- und Bildwahl, auf den jedem Prosawerk innewohnenden inneren Rhythmus und den musikalischen Aufbau seiner Werke hingewiesen werden. Eine derartige Erfülltheit von Musik kann nicht anders, als die Form von innen heraus bestimmen, gleichviel, ob sich der Dichter dessen bewußt ist, oder nicht. Sie ist zu sehr Teil seines Selbst, so daß sie zur bloßen Theorie erkalten könnte.

Was einem wohl zuerst beim Studium der Form von Werfels Werken auffällt, ist das ausgesprochen Rhythmische, Bewegte ihres Aufbaus, das Deklamatorische, zu überzeugen Strebende, Predigerhafte. Diese Erscheinung hängt aufs innigste zusammen mit der weltanschaulichen Einstellung des Dichters, die man mit der Diltheyschen Kategorie des Idealismus der Freiheit definieren kann.

Auf den drei Diltheyschen Kategorien — Materialismus, objektiver Idealismus, Idealismus der Freiheit — fußend, führt Jockers [1]) die von Nohl [2]) angedeutete Theorie von der rhythmischen Notwendigkeit des Dichters weiter aus. Konsequenter Materialismus führt zum Pessimismus, zum Deprimierenden; als seinen typischen Vertreter erkennt er den Naturalismus. Objektiver Idealismus wird durch die Pantheisten Goethe, Keller, Mörike u. a. vertreten, die Gutes wie Böses als gleichwirkend anerkennen und darum sich dem Leben gegenüber resigniert, passiv verhalten. Der dritte Typus, der des Idealismus der Freiheit, dem Klopstock, Schiller, Werfel und der Expressionismus überhaupt angehören, ist seinem Wesen nach optimistisch, d. h., er glaubt an das Weiterleben der Idee, auch wenn das Leben zugrunde geht. Der Materialist, als Pessimist, wird sich nun eines Sprechrhythmus bedienen, der seinem Lebensrhythmus entspricht, und das ist wohl der fallende. Der Idealist der Freiheit, der seine Ideen anderen aufzwingen, also lehren, erheben, bessern will, wird seine optimistische Lebensanschauung in steigenden Sprechrhythmen, also vorzüglich in jambisch-anapästischen Maßen ausströmen lassen, während der Pantheist, seinsselig sich bald von der steigenden, bald von der fallenden Sprechwelle tragen läßt. Diese Äußerung einer bestimmten Weltanschauung im Rhythmus ist wohl meistens vollkommen un-

1) E. Jockers: »Weltanschauung und Stil im dichterischen Kunstwerk.« Vortrag, gehalten auf der MLAA.-Versammlung, Cleveland, 1929.

2) Her. Nohl: »Stil und Weltanschauung«, Jena, 1920.

bewußt. Daher stellen solche typischen Einteilungen immer nur *Richtwerte*, keine absoluten Seinswerte dar. Sie wollen nur gleichsam die durchgehende, allgemeine Stromrichtung angeben, ohne, wie es auch beim natürlichen Stromlauf der Fall ist, die mancherlei Neben- und Gegenströmungen zu beseitigen, die mit allem Lebendigen verbunden sind. Sie sind heuristische, keine dogmatischen Prinzipien und müssen als solche immer mit jener Vorsicht verwendet werden, die allem organischen Werden und Wesen gegenüber geboten ist.

Geht man mit dieser Einschränkung an die Ergründung des Werfelschen Rhythmus, so wird man nicht verwundert sein, den steigenden Rhythmus als seinen inneren Takt vorzufinden. Das gilt nicht nur für seine Gedichte, sondern auch für seine Versdramen, »Spiegelmensch«, »die Troerinnen« und die »Mittagsgöttin«. Für Werfel ist der Rhythmus nicht der bloße Taktschlag, ein regelmäßiges Auf und Ab der Stimme, eine feste Versform, sondern der Ausschwung seiner inneren Dynamik, die der Ausdruckskunst Lebenselement ist. Seine Gedichte sind derartig akustisch empfunden, daß wir sie im Walzelschen Sinne musikalisch nennen können. Sie sind so sehr mit Musik erfüllt, daß eine Vertonung ihnen nicht nur nichts hinzufügen könnte, sondern noch von ihrer ureigenen Musikalität ein Wesentliches wegnehmen würde; man denke hier bloß an »Lächeln, Atmen, Schreiten« oder »die Musik auf dem Wasser geboren«; das im Gegensatz zu den »promusikalischen« Gedichten, wie sie Walzel z. B. bei Mörike sieht, die alle Elemente eines Liedtextes wie Formstrenge, Einfachheit, Refrain, Wiederholung usw. aufweisen.

Wie sehr Werfel für das Ohr dichtet, geht besonders klar aus seiner Bemerkung zu der zweiten Auflage seines Gedichtbandes »Wir sind« hervor. Er entschuldigt sich darin für seine verwirrte und verwirrende Interpunktion, die »zwischen dem logischen und musikalischen Prinzip« schwankt. In der neuen Auflage bemüht er sich nun so viel wie möglich davon auszuschalten. »An mancher Stelle allerdings ließ sich die Vereinheitlichung nicht durchführen. Die modernen Sprachen besitzen nicht, wie einige antike — ich denke z. B. an das Hebräische —, Schriftzeichen, die Melodie, Rhythmus, Modulation, Dynamik, Vortrag vorzeichnen. So mußte also hier und dort, an besonders eindringlichem Ort, die Interpunktion die Aufgabe der deklamatorischen Vorzeichen übernehmen.« Auch läßt er die Klammer, die er aus typographisch-ästhetischen Gründen nicht liebt, »dennoch als Vortragszeichen der

Dämpfung« als unentbehrlich bestehen. Aus dem Wenigen bis jetzt Zitierten wird man schon seine Vorliebe für das Ausrufungszeichen bemerkt haben. Wir kommen später noch genauer auf die Interpunktion zu sprechen.

Schon bei flüchtiger Untersuchung des Versmaßes Werfels kann leicht festgestellt werden, daß die überwiegende Zahl der Gedichte, soweit in ihnen das Versmaß nicht gemischt ist, im steigenden Rhythmus geschrieben ist. Wir sehen das im »Weltfreund« an Gedichten wie »Wie nach dem Regen« (11):

Ich bin wie nach dem Regen
Der Stadtpark vor dem Haus.
Der Wind hat ausgekeucht,
Doch Bäum' und Beete sind noch feucht
Und wiegen mir und hegen
Die reinsten Tropfen Regentaus.

Andere Beispiele sind: »Das Gespräch« (66), »Variation« (67), »Der Getreue« (68), »Der schöne strahlende Mensch« (89) u. a. In »Wir sind«, »Die Mondstunde« (53):

Aus mattem Lichthof mir empor,
Von fern entbranntem Tag gespeist,
Ein abgespiegelt windiger Geist,
Wallt Mond durch meinen Korridor.

»Widmung« (15), »Wie nichts erkennend« (49), »Der Feind« (58), »Das erkaltende Herz« (63) u. a. In »Einander«: »Anrufung« (28):

Komm, reiner, winterlicher Geist
Mit deinen eisigen Feuern niederfahrend!
So wenig Zeit noch! — Immer weiter jahrend
Von unserem Ausgang sind wir eingekreist.

»Näher mein Gott« (16), »Die Tugend« (25), »Auch dir« (44), »Mondlied eines Mädchens« (75), »Jesus und der Äser Weg« (91) u. a. Im »Gerichtstag«: »Tiefes Erwachen« (107):

Ich bin erwacht. Wohin trug mich Erwachen
In alten Raum von Schatten, Bank und Baum?
Ich trat durch eine falsche Türe Traum ...
Und kann mein Wachen nicht mehr schlafen machen.

»Fragmente der Eurydike« (30), »Eintritt« (53), »Zweifel« (100), »Vergängnis« (112), »Lobpreisung« (145) u. a. In den »Beschwörungen«: »Sonntag« (74):

So wird es Tag und so wirds Nacht.
Wer weiß, was das bedeutet?
In Häusern ein ums andere Licht.
Ein Fenstervorhang flattert,
Und nur der Sternenhimmel summt.

»Weib am Tod« (16), »Die Maus« (41), »Schafe« (49), »Tiefen« (71), »Sonntag« (74), »Die Axt um Mitternacht« (94) u. a. Und in den »Neuen Gedichten«: »Gottes Heimweh« (413):

> Wir sind nur das Ermatten,
> Die Nacht auf Gottes Angesicht,
> Noch unsrer reinsten Sonne Licht
> Ist nur sein Schatten.

»Einsamkeit« (414), »Die Hasser« (418), »Ruhe« (428) u. a.

Ehe wir uns dem fallenden Rhythmus zuwenden, wäre es vielleicht angezeigt, kurz etwas über Werfels Gebrauch des fallenden Metrums vorauszuschicken. Da Werfel seine Gedichte akustisch empfindet, wird sich oft eine Erklärung für das fallende Versmaß finden lassen. In den meisten Fällen werden wir beobachten können, daß ein in äußerlich fallendem Rhythmus verfaßtes Gedicht sich beim lauten Vorlesen, wofür ja Werfels Gedichte hauptsächlich gedacht sind, in steigende Metren auflöst, so daß Betonungs- und Bedeutungsakzent zusammenfallen. Wo das nicht der Fall ist, werden wir meistens konstatieren können, daß das in dem Gedicht ausgedrückte Gefühl dem weltanschaulichen Optimismus nicht entspricht. Wenn er also Angst, Verzweiflung, Müdigkeit, Einsamkeit usw. ausdrücken will, wird er sich oft des diesen Gefühlen entsprechenden Versmaßes bedienen. Eine Tatsache muß man sich noch vor Augen halten und das ist, daß Werfel nicht in Versen, sondern in Gedankengängen dichtet, so daß es sehr häufig geschehen kann, daß eine scheinbar im fallenden Versmaß geschriebene Zeile als Teil des ganzen Satzes steigend wird. Oft bedient sich auch Werfel in einem Gedichte verschiedener Versmaße, um einen Stimmungswechsel anzudeuten. Besonders liebt er aus akustischen Gründen den fallenden Rhythmus beim Ausruf, bei der Schilderung des Wild-Bewegten, des Chaotischen. Manchmal finden wir in der ersten oder letzten Zeile eines Gedichtes einen, vom Rest verschiedenen Rhythmus. Das erklärt sich durch den musikalischen Auftakt und das Finale, Finale nicht notwendig als das Ende des ganzen Gedichtes, sondern auch als Ende eines Gedankens oder einer Gedankenreihe. In anderen Gedichten wieder erklärt sich die plötzlich erscheinende fallende Zeile als Potenzierung des steigenden Rhythmus, ebenso wie eine sich brechende Welle höher zu steigen scheint als eine rollende. Wieder in anderen Gedichten verschwinden die einzelnen fallenden Zeilen in der erdrückenden Überzahl der steigenden. Denn, da der Vortragende im steigenden Tempo rezitiert, wird er auf die fallenden Zeilen

unwillkürlich denselben Schwung legen, wie auf die steigenden. Es soll gleich hier noch einmal wiederholt werden, daß das eben Gesagte nicht dogmatisch, sondern als Versuch, eine einheitliche Linie aufzuzeigen, zu verstehen sei.

Zu der zweiten Gruppe, den Gedichten im fallenden Versmaß, gehören zuerst die Gedichte, die wegen des Verdischen Dreivierteltaktes, also aus musikalischen Gründen, fallend sind:

Wenn ihr vorüberzieht
Licht und erhaben,
Senkt sich das Augenlid
Schüchternem Knaben.
(Weltfreund, 34; Student, süße, vornehme Frauen anbetend.)

Bei den folgenden Beispielen des fallenden Rhythmus, die sich ganz oder teilweise in steigenden auflösen lassen, werden wir zuerst den Text, dann den geschriebenen und schließlich den gesprochenen Rhythmus anführen.

Aus der Bitterkeit der Selbstironie erklärt sich das Gedicht »An mein Pathos« (Weltfreund, 98):

Schwäche und Feigheit, die alles verschluckt und hinnimmt
Kleinmütige Derbheit, die allem breitspurig entgegnet.
Darum lobe ich selbstgefällige Würde,
Meine erhabene, abendsgeübte Rhetorik.

—''—''—''—'—'
—'''—''—''—''—'
—'—''—'—''—'
—''—''—''—''—'

—''—''—''—'—'
'—''—''—''—'—'
''—''—'—''—'
'''—''—''—''—'

Andere Beispiele im »Weltfreund« sind: »Der Wanderer kniet« (79), »Verwandlung« (80), »Der kriegerische Weltfreund« (103), »Der alte Weltfreund« (107) u. a.

Haß durchtönt »Vater und Sohn«. (Wir sind, 31):

Aber weh! Der Äther ging verloren,
Welt erbraust und Körper ward geboren,
Nun sind wir entzweit.
Düster von erbosten Mittagsmählern
Treffen sich die Blicke stählern,
Feindlich und bereit.

—'—'—'—'—'
—'—'—'—'—'
—'—'—
—'—'—'—'—'
—'—'—'—'
—'—'—

''—'—'—'—'
''—'—'—'—'
'—''—
—'|''—'—'—'
''—'—'—'
—'|''—

Wo in diesem Gedicht Erinnerung an Kindheit und Liebe spricht, löst sich der fallende Rhythmus ganz in steigenden:

Doch auch uns sind Abende beschieden,
An des Tisches hauserhabenem Frieden,
Wo das Wirre schweigt,
Wo wir's nicht verwähren trauten Mutes,
Daß, gedrängt von Wallung gleichen Blutes,
Träne auf- und niedersteigt.

_'_'_'_'_' ''_'_'_'_'
_'_'_'_''_' ''_'_'_''_'
_'_'_ ''_'_
_'_'_'_'_' ''_'_'_'_'
_'_'_'_'_' ''_'_'_'_'
_'_'_'_ ''_'_'_

Im selben Band sind auch: »Der Entschwindende« (38), »Eine alte Vorstadtdirne« (45), »Als es fünf geschlagen« (65) u. a.

Fallend ist der Schmerzensruf »Mitternachtsspruch« (Einander, 68), der auch durch Lesen steigend wird:

Fühle du zur Stunde dieser Nacht
Dich zur Achse aller Welt gemacht.
Pocht nicht Hekuba in deinem Blut,
Ist die Träne, die dein Auge tut,
Nicht der Trank der Tränen, je geweint?
Fühl dein Herz als Mühle aller Zeit,
Mühlrad schäumt im Strom mit Riesigkeit,
Strom, der strömt und doch zu strömen scheint!
Fremdes fühl', das ewig aus dir bricht,
Fernsten Sterns auf deinem Nachtgesicht.

_'_'_'_'_ ''_'_'_'_
_'_'_'_'_ ''_'_'_'_
_'_'_'_'_ ''_'_'_'_
_'_'_'_'_ ''_'_'_'_
_'_'_'_'_ ''_'_'_'_
_'_'_'_'_ ''_'_'_'_
_'_'_'_'_ ''_'_'_'_
_'_'_'_'_ ''_'_'_'_
_'_'_'_'_ ''_'_'_'_
_'_'_'_'_ ''_'_'_'_

»Der Erkennende« (42), »Elegie des poetischen Ichs« (56), »Ziel des Bewußtseins« (58), »Tempeltraum« (63) u. a. sind Beispiele aus dem »Einander«.

Schon der Titel des nächsten, dem »Gerichtstag« entnommenen Gedichtes »Müdigkeit« (110) erklärt seinen Rhythmus:

Tiefe Schwester der Welt
Weilt auf bewimpelten Bord,
Schützt ihren Krug vor dem Glanz,
Der schon im Westen zerstürzt.

—'—''—	''—''—		''—''—
—''—''—	—''—''—	eigentlich	'''—''—
—''—''—	—''—''—		'''—''—
—''—''—	—''—''—		'''—''—

»Eitelkeit« (98), »Stufenleiter« (160) u. a. finden sich auch im »Gerichtstag«.

Was wir eben von dem Gedicht »Müdigkeit« gesagt haben, gilt auch für das nächste Gedicht »Angst« aus den »Beschwörungen« (87):

Wenn ich schlafe ein,	—'—'—	''—'—
Ist mirs oft, als wärst du mir entrissen.	—'—'—'—'—	''—'—'—'
Hinter hundert harten Finsternissen	—'—'—'—'—	''—'—'—'
Spür ich nicht mehr deinen heißen Schein.	—'—'—'—'—	''—'—'—'—

Weitere Beispiele aus den »Beschwörungen« sind: »Vogelballade« (55), »Pantherballade« (58), »Auszug und Heimkehr« (83) u. a.

Im »Elternlied« aus den »Neuen Gedichten« klagt die Einsamkeit und Verlassenheit:

Kinder laufen fort.	—'—'—	—'—'—
Lang her kanns noch gar nicht sein,	—'—'—'—	''—'—'—
Kamen sie zur Tür herein,	—'—'—'—	''—'—'—
Saßen zwistiglich vereint	—'—'—'—	''—'—'—
Alle um den Tisch.	—'—'	—'—'—

oder eigentlich

— —''—
''—'—'—
''''—''
''—'''—
—'''—

Durch Lesen, durch das Betonen des wichtigen Wortes in der Zeile wird auch das Gedicht »Der Volksplatz von Santa Margarita« (Neue Gedichte, 422) steigend. An diesem Gedicht sehen wir auch ein Beispiel Werfelschen Satzrhythmus'. Die erste Zeile und der erste Teil der zweiten bilden eine metrische Einheit. Bei dem gemischten Versmaß werden wir weitere Beispiele davon sehen können. Wir wollen den Satzrhythmus durch einen schiefen Strich (/) kennzeichnen.

Als der Jugend letztes Sonnenblinken / Schmilzt der Tag.
Die Bogenlampe schwirrt.
Auf dem Glockenturme, himmeltrinkend, / Tanzt die Heilige
des Platzes Hirt.

Andere Beispiele aus den »Neuen Gedichten« sind: »Die Erweckung« (409), »Exodus 34/29« (411), »Gassengesang« (426), »Dort und hier« (430) u. a.

Alle oben angeführten Beispiele aus seinen sämtlichen Gedichtbänden lösen sich ganz oder großenteils in steigenden Rhythmus auf, wenn der Akzent auf das wesentliche Wort gelegt wird, wenn also Bedeutungs- und Betonungsakzent zusammenfallen, wie es ja auch im altgermanischen Epos geschieht, so daß der äußerlich fallende Rhythmus zu einem innerlich steigenden wird.

Werfel ist zu sehr Expressionist, als daß äußere Form ihn irgendwie binden könnte. Das Architektonisch-Plastische ist kein geeignetes Gefäß für Exstase, berauschte Vision, für seine musikalische Leidenschaft. Da ihm bestehende Formen nicht genügen, schafft er sich neue, die einem zuerst wie Formchaos vorkommen, bei näherer Betrachtung aber sich in musikalische Beschwingtheit auflösen. Wir erwähnten früher, daß Werfel den Rhythmus dem Gefühl anpaßt. Aus diesem Prinzip erklärt sich die dritte Gruppe der Gedichte, nämlich Gedichte im gemischten Versmaß. Diese sind in seinem Werk in der Mehrzahl und auch hier weisen die meisten von ihnen vorwiegend steigenden Rhythmus auf. Wo in einem Gedicht eine Zeile oder eine Reihe von Zeilen fallend ist, läßt sich in den allermeisten Fällen der Taktwechsel aus dem einen oder dem anderen früher angeführten Grunde erklären.

Gleich das erste Gedicht des ersten Gedichtbandes »Der Weltfreund« zeigt diese gemischte Form, »Das leichte und das schwere Herz«. Die erste Strophe, die mit Ausnahme der zweiten und letzten Zeile fallend ist, drückt heftige Unruhe aus:

> Heute ist der Sonntag wirklich fein.
> Daß ich mich unter hübsche Mädchen mische,
> Steige ich schnell in die Elektrische ein.
> Neu angestrichene Wagen! Das frische,
> Das feuchte Rot! O kann es schöner sein!

Die zweite Strophe, die beherrschte Bewegung zeigt, ist steigend:

> Und draußen! Da werden Herrschaften reiten
> Auf weichem Boden, o dumpfer tönende Hufe!
> Ich will die schlanken Gestalten mit Blicken begleiten. —
> — Dann auf den Wegen das Kinderspiel, o lustige Rufe,
> O gute Zeiten, o sorglose Zeiten!

Die erste Strophe des zweiten Teils beginnt mit einem Auftakt: »Liebes leichtes Herz«, der Rest ist steigend. In der zweiten Strophe haben wir ein Beispiel des Satzrhythmus' »Zu all deinen fröhlichen Sachen / Liebstes, leichtes Herz, will ich lachen / Ach, zu all

deinen Worten und Witzen.« Wie sehr eine am Ende der Strophe stehende fallende Zeile den steigenden Rhythmus des Ganzen erhöhen kann, sehen wir aus dem Gedicht »Das fromme Lied« (Weltfreund, 49):

Du sammelst mich in diesen Stunden.
Am Tag bin ich verstreut.
Nun hast du mich zu schönem Strauß gebunden . . .
Fromm bin ich heut.

Auftakt und Finale im fallenden Rhythmus erscheinen im Gedicht »Ein Lebenslied« (Wir sind, 75):

Feindschaft ist unzulänglich.
Der Wille und die Taten,
Ein erdbewußtes Leben
In sich, was sind sie, Welt?
Es schwebt in jedem Schicksal,
Im Schritt der Lust und Schmerzen,
Im Morden und Umarmen,
Anmut des Menschlichen!

Die am Altern verzweifelnde Liebe klagt in dem Gedicht »Die Alternde« (Wir sind, 17). Wo das Ungraziöse beschrieben wird, verschwindet der steigende Rhythmus:

Dies Lachen! Weh mir, wie kam's um deinen Mund?
Was lebt in deinen Wangen enttäuscht und neu?
Tanz verließ deine Glieder ungetreu.
Hart und bitter gehst du durch diese Stund.
Was ist uns, sprich, — vorbei?

Durch das klare Licht des Auges löst sich das Chaos der dritten Zeile des nächsten Gedichtes »Ein Sonntag« (Einander, 21). Die anderen fallenden Zeilen werden durch Satzlesen steigend:

Winken von Türmen und lodernden Terrassen
Überfüllt, überfüllt die Brust.
Blaues Gerölle und goldene Massen.
Und unsere Augenweiden
Überschwemmen die schwebenden Weiten.
Im Tal der Damen seelenvolles Schreiten / Gießt sich in unser Herz, und einer Wiese Lust / Dehnt sich zu Tränen, nicht mehr zu vermeiden.

Werfel drückt gern den Ausruf im fallenden Versmaß aus, daher der Rhythmus der ersten und letzten Zeile der letzten Strophe des Gedichtes »De Profundis« (Einander, 27):

Lösch mich nicht aus, eh' ich dahingeriet,
Daß ich noch schaudre, wenn der Flor verzieht,
Und Luzifer mit Morgenflügeln flieht!
Aus meinen Tiefen hör ich mich zu dir rufen:
Laß, was ich bin, mich sein und bleiben, Lied!

In dem sonst ganz in steigenden Rhythmen geschriebenen Gedicht »Trägheit des Herzens« (Gerichtstag, 102) verschwindet die einzige fallende Zeile, — die dritte der zweiten Strophe — im lauten Vortrag:

Mein Gott, wie viele Liebe ließ ich aus,
Nicht kalt, nicht heiß durchmessend Weg und Haus!
Schläfriger Schächer konnte ich nicht halten
Gewognes Aug', darbietende Gestalten.

Das Häßlich-Schwache bedingt den Wechsel im Rhythmus im Gedicht »Unmut« (Gerichtstag, 135):

Aber dies hier ist Welt und wird immer rund,
Und überall die alte Geformtheit!
Da aber sind auch Worte und eins fängt das andere,
Mystische Polizeispitzel, Angeber, Untertanen. —

So auch in dem Gedicht »Mein eigener Henker bin ich« (Gerichtstag, 152):

Leicht hat das Leben, wer stimmlos ist.
Aber die bösen Ohren der Unsingenden
Ersehnen wollüstig, daß falsch singt, wer singt.

Schweres Leid und Mitleid durchdringt äußerliche Trauer im »Bekenntnis VIII« (Gerichtstag, 204):

Es werden aufduftende Kränze vorübergetragen.
Ich sehe dahinter grinsen ein Drahtgeflecht.
Ich bin geschlagen.
Denn hinter süßem Hurenlachen, das sich erfrecht,
Hör' ich die arme röchelnde Gurgel klagen.

Die tiefe Verzweiflung des sich seines Tierseins bewußten und nach Menschsein sehnenden Schimpansen bricht in »Der Vermenschte« (Beschwörungen, 63) in die laute Klage aus:

— Ich, weh, weh, gekrümmt, verdammt! —
— Wagrecht an die Erde geklammt! —
— Jetzt auch das kecke Klettern verloren! —
— Täppisch! Niedrig geboren! —
— Spitzschnauze! Schwanz! Pelzohren! —
— Oh Er! — Herr Gott der singenden Vertikale! —

Das Giftig-Falsche findet Ausdruck in dem Gedicht »Herbstzeitlosen« (Beschwörungen, 27):

Auf Weg und Wiesen äugende Lachen.
Wolkengewalten mit blitzenden Zacken
Ziehn im Getümpel und glosen.
Auf der Straße vor mir liegen Herbstzeitlosen.
Kinder, die hier vorübersprangen
Haben den Strauß verloren.

Nun winden sich still verendende Schlangen,
Schlangen, schnell und eitel geboren,
Milchig mit lila züngelndem Nachen.
Wie die Schön-Gefährlichen sterben,
Ist ihnen Macht verliehen. Es färben
Die Wolken sich lila und lila giftig die Lachen.

Vergeblichkeit des Auflehnens gegen das Schicksal spricht aus »Lied der Ahnen« (Neue Gedichte, 435):

Wir liehen dir den Leib als Rock,
Das Rückgrat als Wanderstock.
Den abgeschabten Stoff mußt du besonders schonen!
Tu nicht groß, gib acht!
Beug dich, beug dich unsrer Macht!
Wir sind Herrn im Haus, wo wir als Mieter wohnen.

Werfels sämtliche Gedichte vergleichend, kam ich zu dem folgenden Ergebnis: Die Gesamtzahl der in den oben erwähnten Bänden abgedruckten Gedichte ist 389. Davon sind 107 steigend, 39 fallend und 243 gemischt. Von den 39 fallenden Gedichten lösen sich 37 zum größten Teil in steigende auf. Von den 243 gemischten wiegt der steigende Rhythmus bei 240 Gedichten vor, so daß ich im ganzen von den 389 bestehenden Gedichten 384 als steigend und 5 als fallend bezeichne. — Diese Erkenntnis ist in gewissem Grade relativ, da die leserische Interpretation verschieden sein kann. Aber jedenfalls bleibt die Tatsache bestehen, daß die steigenden Gedichte in der Mehrzahl sind, auch wenn man sie bloß äußerlich metrisch zählt. Ich glaube daher für Werfels Gedichte bewiesen zu haben, daß sein Idealismus der Freiheit sich in steigenden Maßen offenbart.

Auch Werfels Prosa ist rhythmisch durchlebt und zwar herrscht auch hier der prophetisch-steigende Rhythmus als des Dichters kosmischer Takt vor. Besonders stark tritt er hervor, wo Prosa zum Pathos hinneigt. Einen Übergang zur rhythmischen Prosa bilden die psalmodisch langzeiligen Gedichte, wie wir sie im »Gerichtstag« finden. Ich zitiere das Gedicht »An den Richter« (176):

Bald werde ich mich unter die Decke legen, meinen Leib dehnen und ruhig atmen.
Laß es nicht zu, mein Gott, dieses Stunde um Stunde, dies Heute und Gestern, dies Immer und Ewig!
Aber vielleicht hast du keine Macht über mich, wie ich keine Macht über diesen Gesang habe, der in seiner Wahrheit noch gleisnerisch ist.
Und nicht einmal den Wahnsinn darfst du mir mit seinen Sperberschwärmen und großen Steppen schenken!

Ähnlichen Schwung zeigt die folgende Stelle aus dem »Besuch aus dem Elysium«: »Wer von den noch geschäftigen Menschen ahnt das selige Leben der Abgeschiedenen? Und doch erinnere ich mich, in meinem früheren kompakten Dasein Stunden gelebt zu haben, wo das leichte Reich vorausgefühlt wurde. Das waren die Stunden Luzifers, des Morgensterns, die mich wachend an den Lagerfeuern der Expeditionen fanden. Wenn der Sternenatem im Laub raschelte, verlor ich mich in die wolkenzerrissene, sich dämmernd bewegende Welt, vergaß mich im Takt der Geräusche, und im Gang des Lichts. Und im Hellerwerden weiß ich noch, daß mich jene seltsame unerklärliche Freudigkeit befiel, die nun bald wieder der Grundton meines hinwandelnden Zustands sein wird. Ja, Freude ist der Geist, der an unsern unendlich zarten Stoff gebunden ist. Freude, wie sie auf Erden zum millionsten Teil kaum der fühlt, der nach ungeheurem Schmerz Tränen und Liebe in sich wiederfindet.« — Oder die schöne Stelle aus der »Versuchung« (28): »Die ruhige schreitende Melodie ist da, und mich erfaßt ein erhabenes Allerbarmen.« Ganz rhythmisch-lyrisch liest sich diese Zeile aus »Verdi« (327): »Die Gedanken gleiten zum Tod, zum Tod gleiten die Bilder.« — Interessant ist der fallende Rhythmus der Kirchenszene nach Wagners Tod. (Verdi 506): »Aber es kommt kein Schmerz. Traurig gleichgültig krähen die Stimmen Ketten von Heiligennamen und finden sich dann in einem monotonen Tanzrhythmus als Chor zusammen: Ora pro nobis, orate pro nobis!« Oder dieser iambisch-anapästische Ausbruch Verdis (204): »Was wollen nur die Menschen voneinander! — Was ist dieses Leid, dieses Irrsinnsleid, das sie sich bereiten? — Es liegt ja nicht in der Natur. — Unsere Seele ist auf einem falschen Weg! — Unser armes Ich! — Wir mißhandeln es selbst. — Wir lassen es von andern mißhandeln. — O falscher Weg!« Wir sprachen früher vom rhythmischen Ende der »Barbara«. Einige Zeilen aus diesem unausgesprochenen Hymnus sollen auch hier angeführt werden: »Mein Gott, nun bin ich schon sechsunddreißig Jahre alt und immer noch gehe ich als ein Ahnungsloser umher unter diesen Ausgepichten, Neunmalgewitzten, Schlauäugigen, Beutegierigen. Sie verdienen, sie tanzen, sie huren, sie spielen Bridge, sie sind tätig, sie bringen es weit und lassen sich, mein Gott, von deinem Atem und deiner Gegenwart nicht imponieren.«

Der Rhythmus ist eine sehr wichtige Äußerungsform der Werfelschen Musikalität. Aber nicht die einzige. Wir bemerkten in einigen Gedichten (»Große Oper« u. a.) und in dem Allgemeinen, was über

die Oper gesagt wurde, daß Werfel in aller Musik, die er, sich mit Verdi identifizierend, als wahre Musik anerkennt, das Opernhafte der Struktur sieht. So ist auch in seinen Werken der musikalische Aufbau von großer Bedeutung und zwar nicht nur der operatische, sondern auch der symphonische, sonatine und der der Fuge. In seiner Opernhaftigkeit verrät er wieder den Romantiker, indem er die phantastische Oper vorzieht. So können wir, wie wir bald sehen werden, die meisten seiner Dramen vom musikalischen Standpunkt aus als solche ansehen. Der musikalische Aufbau beschränkt sich aber nicht bloß auf die größeren Werke, sondern ist auch in seinen Gedichten erkenntlich, besonders wenn man die einzelnen Gedichtbände als Einheiten ansieht. Der musikalische Charakter wird vielfach durch Fachausdrücke, besonders in den Regiebemerkungen seiner Dramen, bestärkt.

Werfel wurde verschiedentlich, so auch von Kurt Hiller, seine Ich-Dichtung zum Vorwurf gemacht. Das zu tun, heißt seine rhapsodische Natur verkennen. Seine Ich-Dichtung, wenn wir sie schon so nennen wollen, ist eben eine sangliche Emanation des Ichs, ein Bestreben, im Wort, soweit das möglich ist, zur Musik zu werden. Man wird seiner Ich-Dichtung wohl mehr gerecht werden, wenn man sie mehr als Lied, als Solo-Arie auffaßt. Man braucht da nur an das innig schöne »Kronprinzenlied« (Weltfreund, 37) zu denken. Es beginnt mit einem traurigen Piano, »Ich mag nicht die vielen Zimmer«, der Haß wächst im crescendo in den folgenden Strophen, »ich mag nicht die vielen Menschen«, »ich mag nicht die vielen Wagen«, »ich mag nicht die vielen Pferde«, bis er schließlich das fortissimo in der fünften Strophe erreicht, wo die einzelnen »ich mag nicht« in einer Strophe zusammenschmelzen, um mit plötzlichem Abbruch »Ich möchte, ich möchte sterben« zu enden. Dann kommt die Abspannung, das diminuendo, das sich schon in der Auflösung der Strophenform zeigt, »Oh, meine Eltern wären traurig!« und die Musik kehrt über das piano ins pianissimo zurück: »Vielleicht würden beide über meinem Bette weinen.« Interessant ist es zu bemerken, daß Werfel diese Auflösung später nicht gefiel und er sie daher in seinen gesammelten »Gedichten« ausläßt. Man kann fast irgendein Gedicht von Werfel nehmen und wird gleich am Anfang das Arienhafte darin bemerken, so z. B. die »Ode« (Weltfreund, 81):

> Schon naht die schmerzliche Stunde der Geburt
> Da er sich selbst gebiert, der hinfällige Mensch.

Wenn man diese Gedichte laut vor sich liest, werden sie schon von selbst zur Melodie. Eine bemerkenswerte Entwicklung sind die

langzeiligen Gedichte aus dem »Gerichtstag«, wo man unwillkürlich den psalmodischen Singsang heraushört, so in dem Gedicht »An den Richter« (175):

Wie köstlich ist der kommende Tag, mein Richter, wie träumt man sich wandeln
im Gebirg, wie hoffend auf Größe!
Aber der abgestorbene Tag ist schrecklich, man sieht sich ungern nach ihm
um, wie nach einem Kübel voll Kehricht.

Oder aus dem Gedicht »Gebet gegen Worte« (180):

Ich flehe dich an in dieser Stunde um deine schneidendste Peitsche.
Durch die Zelle streue ich meine Schritte, immer bereit, dir entwendet zu werden.

Gerade in diesen psalmodischen Gedichten, wo man wohl vom Ende der Lyrik und dem Anfang der Prosa sprechen kann, bemerken wir besonders stark das jambisch-anapästisch Beschwingte, das wir auch in seinen Romanen feststellen konnten, deren Musikalität noch durch Fachausdrücke bestärkt wird, wie z. B. im »Geheimnis eines Menschen« (186): »Mit gedämpftem Vibrato fragte er mich.« Doch darüber später.

Im Gedicht wie auch in der Prosa bemüht sich Werfel, das Musikalisch-Akustische noch dadurch häufig zu bestärken, daß er einer Beschreibung des Sehens eine des Hörens unmittelbar folgen läßt, als wollte er damit die Begleitmusik in Worte prägen. Besonders markant ist es in der »Barkarole der Finsternis«, wo das akustische Rezitativ »Es kommt immer die Nacht . . .« wie die Mandolinenbegleitung zu dem Ich-Ton der Singstimme läuft. Ein ähnliches Prinzip finden wir häufig in der »Barbara«, so z. B. in der Ertappungsszene aus der Jugend Ferdinands. In die Beschreibung der Handlung mischt sich wie ein Untermotiv das erwachende Leben draußen, wie die Begleitmusik zu einem musikalischen Hauptthema. (64): »An jener Stelle des Zimmers, die am weitesten von Mama entfernt war, stand Onkel Bogdan, Ferdinand hätte ihn fast nicht erkannt, denn der Rittmeister trug Zivil, einen Smoking. Es wirkte unangenehm, daß ihm die schwarze Binde aufgegangen war und in zwei langen Enden schlaff hinabhing. Den merkwürdigsten Anblick bot aber Papa. Er trug Felduniform. Die Kappe mit der Binde der weißen Partei war ein wenig nach hinten gerutscht. Am Gürtelriemen war vorne der Feldstecher geschnallt und seitlich die offene Pistolentasche. Um den Leib schlang sich die gelbe Feldbinde, von der die großen gelben Quasten abwärts baumelten. Reitstiefel, Handschuhe, ein Stöckchen vervollständigten das Bild der Dienstausrüstung. Auf der Straße unten hörte man schon militär-gespenstigen Frühlärm:

Pferdegetrappel, Signale, Gleichschritt, Kommandorufe.« — Etwas ähnliches finden wir auch in Naturschilderungen im Krieg, wie auf Seite 263—265, wo die friedfertigen Hügel mit der schlachtzerrissenen Erde wie zwei sich bekämpfende Motive kontrastiert werden.

Vom tektonisch stilistischen Standpunkt könnte man den Roman »Verdi« als äußerst uneinheitlich bezeichnen. Der ganze Roman ist von einem sprunghaft-unfertigen Element beherrscht, das oft das Verständnis der Folge der Geschehnisse schwierig macht. Einzelne Kapitel brechen plötzlich ab, neue beginnen, worauf die alten wieder fortgesetzt werden. Tektonisch ein Formchaos, aber nicht musikalisch. Man kann hier sehen, wie sehr Werfel durch das Nebeneinander der Erzählung das Miteinander musikalischer Komposition erstrebt. Wir haben es eben mit einer neuen Form zu tun. Es ist ein Leichtes, durch bloßes Überschlagen der einzelnen Zwischenkapitel eine Episode in ihrer Gänze zu verfolgen. Die musikalische Konstruktion dieses Buches geht bis in die kleinsten Einzelheiten. Man könnte das Buch einen Roman in Duetten nennen oder in Zwiegesprächen, wenn man sich an zu viel Musik stößt. Verdi selbst ist fast ausschließlich der einzige Solist, der große Arien-Tenor. Von den Hauptgestalten des Buches kommen fast nie mehr als zwei zusammen, außer am Anfang, wo sich einige von ihnen, wie zur Einführung, im Hause des Senators treffen. Man kann die Duett-Aufstellung fast immer genau abzirkeln. Verdi — Senator, Verdi — Fischböck, Verdi — Gritti, Verdi — Dr. Carvagno, Verdi — Wagner, Verdi — Mario, Verdi — Dezorzi, Italo — Bianca, Italo — Wagner, Italo — Dezorzi, Italo — Dr. Carvagno, Bianca — Dr. Carvagno usw. Nicht einmal die zentrale Figur Verdis bildet überall die vereinigende Linie. So erscheint ein sehr schwacher Zusammenhang zwischen der Italo-Bianca-Episode und der Gestalt Verdis zu bestehen. Man kann sie am besten als die in der Oper beliebte Nebenhandlung auffassen. Etwas ähnliches haben wir in der Monteverdi-Episode. Der Form nach ist sie dem Rest des Buches unorganisch, scheint gegen sie zu verstoßen, wenn man nicht vielleicht die schwache Entschuldigung vorbringen will, daß eben diese Episode Wagner rechtfertigt. Musikalisch begriffen hat sie ihren Platz im Buch als Intermezzo. Die Idee des Zweigesanges finden wir auch ab und zu in Gedichten, wie z. B. im »Gedächtnis der Sünde« (Gerichtstag, 82), wo wir eine Stimme und Gegenstimme als Sprecher haben. Im »Gesang von Gefangenen« (Gerichtstag, 78), der wie der »Gesang

des Traumberges« (76), den Untertitel »Aus einer Festkantate« hat, führt Werfel die Strophe der Männer und die Gegenstrophe der Frauen ein. Auch in seinen kürzeren dramatischen Gesprächen liebt Werfel die Duettform, wie im »Zwiegespräch an der Mauer des Paradieses« (Einander, 101), »Sarastro« (94), oder »Das Opfer« (Wir sind, 94). Eines der Bücher des »Gerichtstags« führt den Titel »Stimme-Gegenstimme«.

Die Duettform führt organisch zur Oper, oder besser zum Opernhaften. Zwischen beiden steht die außerordentlich musikalische »Versuchung«. Es wurde schon früher erwähnt, daß Werfel als Dramatiker sich stark zum Romantisch-Opernhaften hingezogen fühlt, daß er seine Dramen, wie seine Gedichte, hört und auf der Bühne erlebt. Es wird uns also nicht wundern, in ihm einen tüchtigen Bühneneffekttechniker zu entdecken. Das soll kein Vorwurf sein. Was einem vom musikalischen Standpunkt an seinen Dramen zuerst auffällt, ist die Wichtigkeit, die der musikalischen Begleitung zugesprochen wird. In manchen mehr, in anderen weniger, am wenigsten wohl im »Juarez und Maximilian«, aber überall besteht sie. Die Regiebemerkungen aus der »Mittagsgöttin« sind für sein ganzes dramatisches Werk typisch. »Eine sehr ferne, dennoch deutliche und starke Musik ertönt. Das Instrument ist unbestimmbar. Der Anschlag von einer Harfe, doch lange Akkorde wie von Oboen« — und gleich danach — »Die Musik erhebt sich dringender und lauter. Ihr ursprünglich streng choralartiger Viervierteltakt geht in einen scharf akzentuierten Sechsachteltakt über, in dessen Rhythmus die Bienen und Schmetterlinge um Mara in immer wachsendem Leuchten zu rasen beginnen. Aus etwas näherer Ferne ertönt wie ein Hornruf plötzlich Laurentins Stimme« (42, 43). In der letzten Bemerkung haben wir sogar das Ballet, hier die Bienen und Schmetterlinge. Ähnliche, wenn auch nicht so markante Bemerkungen finden wir im »Spiegelmensch« (121), und im »Bocksgesang« (110). Interessant ist auch der Chor, besonders im »Spiegelmensch« und »Bocksgesang«, aber auch in »Paulus unter den Juden« und den »Troerinnen«.

Wohl das Opernhafteste der Dramen dürfte der »Spiegelmensch«, die »magische Trilogie«, sein. Hier bricht der romantisch-sensationelle Operncharakter ganz durch. Intermezzi (Spiegelmensch während der Verführungszene), die vielen musikalischen Bühnenbemerkungen für Handlung und Sprecher (Spiegelmensch »stakkato« [29], »presto« [105], Thamal als »cantabile« [88], Volkschöre [111] usw.), die vielen arienhaften Soli und Duette erhöhen den

durch das Phantastische schon an sich starken Eindruck der magischen Oper. In der »Mittagsgöttin« (40) wird der arienhafte Charakter des Monologs durch den leitmotivischen Refrain »Gewaltig war mein Leben« hervorgehoben. In den »Troerinnen« spricht der Chor »decrescendo« (63) und Andromaches Wagen und ihr Gefolge gehen »prestissimo« ab (81).

Den ernstesten Versuch, eine operatische Szene mit Quintett, Orchester, Zeichen fürs Vibrato (~~~~), Stimmenangaben usw. sehen wir am Ende des fünften Bildes in »Paulus unter den Juden«, wo Werfel, um das Zusammenspiel besonders zu betonen, die gleichzeitig sprechenden Gestalten nebeneinanderstellt (152 ff.):

Rabbi Schimon:
Seht! wie weiß er ist!

Rabbi Meir:
Er wird umsinken.

Rabbi Zaddok:

Es ist keine Seele mehr
in ihm.

Rabbi Meir:
Seine Augen sind gebrochen.

Rabbi Schimon:
Mögen die heiligen Kleider ihm Kraft geben!

Die Priester:
(beginnen mit der heiligen Einkleidung)

Der Priester-Vorsteher:
(Rezitiert seine Formeln als Halbgesang)

Ich werfe um deinen Leib
das blaue Obergewand.
Es ist der lichte Himmel
selbst, Gott des Gepriesenen Kleid. An seinen
Fransen die silbernen
Kugeln, die goldenen
Granatäpfel, Blitz und
Donner sind sie. ~~~~
(Das letzte Wort jedes Absatzes
wird wie eine große Note
lang ausgehalten)

Der Prieser-Vorsteher:
Um deine Schultern tue
ich das Kleid Ephud,
das aus den vier Farben
des Vorhangs gewoben
ist und golddurchwirkt.
Byssus, Hyazinth, Pur-

Rabbi Zaddok:
Man muß ihn festhalten!
Er bäumt sich auf. Er
wird die Kleider ab-
werfen!

Rabbi Huna:
Rabbunim! Ist nach Vor-
schrift für einen Stell-
vertreter gesorgt?

pur und Scharlach! Ich
habe das Weltall in
seinen Elementen um
dich getan und seine
Gottdurchwirktheit! ~~~

Ich schmücke dich mit den
zwölf Juwelen:
Topas, Smaragd, Karneol,
Jaspis, Rubin und Saphir,
Bernstein, Achat, Amethyst,
Onyx, Beryll, Chrisolyth.

Es sind die Stämme der
Menschen! Israels Kin-
der, deine Kinder! Hüte
sie gut! ~~~

Und während dieser Einkleidungsszene des Hohepriesters Gamaliel am Vorabend des Versöhnungsfestes »mahnt eine Große Musik vom Tempel her«.

Die musikalische Struktur in Werfels Werk äußert sich nicht nur in operatischer, sondern auch in orchestraler Form. So können wir in dem Gedicht »Ein Gesang von Toten« (Wir sind, 7) die Form der alten Fuge deutlich erkennen. Zuerst schlagen der Staatsmann, das Dienstmädchen, der Kanarienvogel, die Schultasche und der Geist das Thema — allgemeine innere Leere — an (dux), dann beantworten alle das Thema kontrapunktisch — etwas macht immer das Leben lebenswert — (comes), dann der polyphonische Chor aller am Ende, der das Ganze abschließt. In »Vater und Sohn« sehen wir die sonatine Dreiteilung: im ersten Satz, dem adagio, erleben wir die Erinnerung an glücklich verlebte Tage mit, im zweiten, dem allegro tempestuoso, erwacht die Zweiheit und der Haß zwischen Vater und Sohn, und im letzten, dem andante und finale, kommen die stillen Momente, wo das Bewußtsein des gleichen Blutes triumphiert. Im finale erscheint das adagio noch einmal in der Wiederholung der ersten Strophe. Das bekannte schöne Gedicht »Lächeln, Atmen, Schreiten« (Einander, 7) scheint der äußeren Form nach der Sonate anzugehören, dem Inhalt nach weist es viel eher auf eine symphonische Idee hin. Denn trotz der Dreiteilung, kann man einen vom Vorausgehenden ganz verschiedenen Teil, das zusammenfassende jubelnde Ende, erkennen. Versuchen wir es nun in symphonische Sätze aufzulösen. Der erste Satz ist das allegro giocoso, das beglückende, freudespendende Lächeln, der zweite, das Atmen, in dem Gottes Hauch geboren

wird, das andante cantabile, der dritte, das Schreiten, Symbol der Freiheit, allegro non troppo, und nun endlich der vierte, die Synthese der drei ersten und die Apotheose, finale, pocco sostenuto. Die symphonische Form erscheint mir die richtigere, weil wir am Schluß nicht eine bloße Wiederholung der Motive, sondern eine mächtige Steigerung haben.

Symphonisch dürfte wohl auch die »Barbara« empfunden sein, in der wir schon so viele musikalische Elemente feststellen konnten. Schon rein äußerlich ist sie in vier »Lebensfragmente« eingeteilt, die alle ihre eigene Stimmung, ihr eigenes Tempo haben. Am Anfang des Buches werden die Grundakkorde der Symphonie angeschlagen — das metaphysische Wach-Traum-Dasein, das hilflos instinktiv Gute und Stille Ferdinands —, die sich durch alle vier Sätze ziehen. Das erste Kapitel »Woher? Wohin?« ist auch das letzte. Im ersten Lebensfragment, dem andante moderato, sehen wir Ferdinands Jugend, mit viel Leid und wenig Freude. Starke Eindrücke wirken langsam und tief auf das junge Gemüt. Das erhabene Barbaramotiv ertönt. Das Ganze bewegt sich langsam und still. Das zweite Lebensfragment, das allegro con brio, spielt hauptsächlich im Krieg. Wir hören von Ferdinands unglücklicher Schulzeit, von seinen Qualen, von seinen schauerlichen Erfahrungen im Krieg, von Haß, Neid, Gemeinheit; durch all das Verworrene zieht wieder das Barbaramotiv stark abgetönt, wie es sich in Ferdinands Seele auswirkt. Das dritte Lebensfragment, die Vorzeichen der Revolution, der Zusammenbruch, das Ende vom Ende. Ferdinand steht mitten im Strudel politischer Aktion, scheint sich verloren zu haben im »Schattenreich«, unter gewitzten Caféhäuslern. Der Tod des Dichters Krasny wird zum Symbol. Überall Worte, Trägheit des Herzens. Das Barbaramotiv ist kaum vernehmbar. Der ganze Satz ist voll leerer Geschäftigkeit. Nennen wir ihn allegro und marcia funebre. Das vierte Lebensfragment, das finale maestoso, ist voll stiller Glückseligkeit. Ferdinand hat sich und somit den Weg zur Barbara zurückgefunden und ist nun mit ihr in alle Ewigkeit verbunden. Im letzten Kapitel finden wir Ferdinand, wo wir ihn im ersten zurückgelassen haben. Er steht an der Railing des Schiffes, auf dem er als Arzt angestellt ist. In der tiefen Erkenntnis der ewigen Verbundenheit mit Barbara stimmt er seinen schweigenden Hymnus zu Gott an, mit dem die Symphonie apotheotisch endet.

Es ist beinahe unmöglich, feste musikalische Ausdrücke für die verschiedenen Sätze aufzustellen. Denn das Schöne und, vom

wissenschaftlichen Standpunkt wenigstens, Unangenehme an ihnen ist, daß sie ganz vom Gefühl abhängen, daß man also keine Normen aufstellen, keine bestimmte Definition versuchen kann. Sie ist eben ganz relativ. Und wie man die Musik nicht binden kann, so kann man auch nicht die Ausdrücke ihrer Stimmung irgendwie konkret festhalten.

Ein wesentliches Element des musikalischen Aufbaus ist das Leitmotiv. Auf seine Bedeutung in der Literaturwissenschaft wurde verschiedentlich hingewiesen [1]), und Walzel studierte es eingehend. Er weist auf die verschiedenen Technikalitäten des Leitmotivs hin, scheint aber eine wesentliche Form zu übersehen, die wir hier vielleicht das dynamische Leitmotiv nennen wollen, das Leitmotiv als die treibende Kraft, als die tragende Idee, um die ein Werk geschrieben ist, die das ganze Werk oder das gesamte Schaffensprodukt eines Dichters durchzieht, ähnlich wie eine musikalische Idee einer ganzen Komposition zugrunde liegt. Er definiert das Leitmotiv ganz richtig, als das bindende Element, das weit auseinanderliegende Teile eines Werkes harmonisch verbindet und die wichtigen Stellen hervorhebt. Er erkennt drei Arten von Leitmotiven: erstens das rein äußerliche, das dekorative, das epitheton ornans, das sich bei jeder Erscheinung einer Gestalt oder Handlung wiederholt. Er vergleicht das mit dem Abgeben einer Visitenkarte. Wir können dieses Leitmotiv vielleicht das attributive nennen. Zweitens das potenzierende Leitmotiv, das durch bloße Wiederholung eine formale oder inhaltliche Steigerung bedeutet, und drittens das Leitmotiv als das harmonische Verbindungsglied, das die innere Einheit des Werkes stark hervorbringt. Allerdings denkt er bei der letzten Art mehr an das wörtliche Hervorheben der Wichtigkeit durch inhaltliche oder formale Wiederholung. Wir möchten unsere frühere Ergänzung hier als vierte Form des Leitmotivs hinzufügen, nämlich das Leitmotiv als die treibende Kraft, das wieder aus zwei Teilen besteht, die treibende Kraft, die sich in einer Person oder in einer Idee auswirkt. Mit dieser Ergänzung können wir die Walzelschen Typen auf Werfels Leitmotive übertragen.

Aus den zahlreichen Beispielen des attributiven Leitmotivs wollen

---

1) Walzel: Leitmotive in Dichtungen (Ztschr. f. Bücherfreunde, N. F. 8/12, S. 270. — F. Wittmer: Leitmotive und thematische Gestaltung in den Heimatsromanen Friedrich Schnacks. (Germ. Review, IV, S. 260—76.) — A. Grolmann: Adalbert Stifters Romane, Halle 1926. — W. Schneider: Josef Ponten, Stuttgart 1924. — H. A. Peter: Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst, Bern 1929, u. a.

wir nur einige markante hervorheben. So findet im »Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig« die Furcht und Scheu des jungen Sohnes vor dem Vater Ausdruck in seiner ewigen Zigarette und dem Dampf, den er durch die Nase ausstößt. In der Novelle »Entfremdung« aus dem Sammelband »Geheimnis eines Menschen« kontrastiert sich die Schwester mit der Schwägerin und den Gästen im Hause ihres Bruders, indem sie sie »spitzfindige« Menschen bezeichnet. Die Worte *spitzfindig*, *pfiffig* und *gewitzigt* spielen überhaupt eine große Rolle bei Werfel. Wir finden sie in Gedichten, Dramen, Prosawerken. Werfel will mit ihnen die Übergescheiten, die Unechten, die Wortemacher, die Nachläufer und Ideenbreittreter charakterisieren. In der im selben Band enthaltenen Novelle »Geheimnis eines Menschen« spricht der Dichter wiederholt vom »füchsischen« Ausdruck auf dem Gesicht Saverios. In der demselben Band angehörenden Novelle »Die Hoteltreppe« spricht das Mädchen von ihrem Verführer als »Gliederpuppe« oder »weiße Scheibe«, womit sie die absolute Ausdrucks- und Bedeutungslosigkeit seiner Person ausdrücken will. In der »Barbara« finden wir wohl die meisten attributiven Leitmotive, die zwar nicht bei jedem Erscheinen der Person gebraucht werden, aber doch häufig genug, um dem Leser aufzufallen. So ist Ferdinand niemals auf dieser Welt, immer muß er erst zur Wirklichkeit heruntergezogen werden. Vor allem aber zeichnet ihn vor den anderen Menschen sein übersinnliches Hören aus. Typisch für Barbara ist die Wortkargheit. Ihre sehr häufig erwähnte schwarze Brosche ist symbolisch für die gottnahe Ruhe um sie. Rastlosigkeit und »leidenschaftlich dunkle« Bekenntnisse sind die Merkmale Engländers. Bei Gebhardt spricht Werfel oft von seinem unschuldig großen Ausdruck und von seinem wehmütig oder andächtig lächelnden Ausdruck. Basil ist der »Titanenkopf«, Angelika das »geniale Dienstmädel«, Krasny, der Dichter, ist die »schattenhafte Gestalt«, die »begehrliche Kreise« um die Cafehausleute zieht, um von ihnen mit befehlerischem Betteln etwas Eßbares bestellt zu bekommen. Steidler, der heimatlose Kommunist, näselt und hält, wenn er redet, immer den Arm in der Hüfte. Die vertrauenserweckende Stärke des Abgeordneten Dingelberger liegt in seinem »gemütvollen Bariton« und wenn Teinfalt, einer der drei zu Tode verurteilten Soldaten, erwähnt wird, spricht Werfel von ihm meistens als der »putzige« Teinfalt.

Wenn wir zu den Klangbildern bei Werfel kommen, werden wir sehen können, daß außer den drei oben erwähnten Wörtern, der Dichter häufig bestimmte Ausdrücke in seinen Werken wiederholt,

denen er eine bestimmte Bedeutung zulegt. So liebt er nun z. B. das Adjektiv »golden« sehr, das für ihn Ausdruck des Strahlend-Erhabenen ist.

Die zweite Gruppe behandelt das Steigerungsleitmotiv. Die Belege dafür werden dem Wesen des Leitmotivs entsprechend, hauptsächlich aus den Gedichten erbracht werden müssen, wir werden aber auch in seiner ersten Prosa Stellen finden, die in diese Kategorie passen. Man kann allerdings selten bei Werfel von rein formaler Steigerung sprechen, denn Werfel liegt nicht genug an der Form, um durch besondere Technikalitäten ihr ein Mehr zu leihen. Dieses Mehr ist wesentlich zufällig. Wir werden bei ihm an eine Vermählung inhaltlicher und formaler Leitmotive denken müssen, die sich aber äußerlich in der Form zeigen. Das Wiederholen bestimmter Zeilen zur Erhöhung des Eindrucks liegt ganz in dem liedhaften Wesen dieser Gedichte und nimmt häufig die Gestalt des Rezitativs an. — Wenn Werfel von seiner Kindheit als dem verlorenen Reich der Reinheit und Gotteseinheit, nach dem er sich sehnt, singt, wird dieses Sehnsuchtsgefühl als das stärkste Moment im Gedicht besonders hervorgehoben werden müssen, und das tut er, indem er die Zeile, die dieser Sehnsucht Gestalt verleiht, wiederholt. So finden wir, daß er im Gedicht »Ich bin ein erwachsener Mensch« (Wf. 21) [1]) »Ich hab so ein Verlangen« dreimal wiederholt, ebenso erscheint das Wort »Heimweh« fünfmal in dem Gedicht »Wo ist« (Wf. 22). So wird auch »Brille und Bart« als das, woran sich das Kind am lebhaftesten erinnert und das als Leitmotiv des Kinderfreundes sich wie ein Symbol durchs Gedicht zieht, am Anfang, in der Mitte und am Ende des Gedichtes erwähnt. (Kinderfreund, Wf. 14.) Im »Kronprinzenlied« (Wf. 37) erscheint das Motiv »Ich mag nicht« am Beginn jeder Strophe, und wird am Ende als Summe aller dieser Mißbehagen (Zimmer, Menschen, Wagen, Pferde) viermal wiederholt. Als Leitmotiv der Phasen der schmerzlichen Selbstgeburt des Menschen erscheint »Schon naht die schmerzliche Stunde« (Ode, Wf. 81) als erste und letzte Zeile. Leitmotivisch sehr belehrend ist das Gedicht »Ich habe eine gute Tat getan« (Wf. 104). Wir wollen hier Teile daraus bringen und die Leitmotivzeilen in Kursivdruck setzen:

Herz frohlocke!
Eine gute Tat habe ich getan.
Nun bin ich nicht mehr einsam.

1) Wegen der sich von jetzt an häufig wiederholenden Titel der Gedichtsbände führen wir die folgenden Abkürzungen ein: Weltfreund = Wf.; Wir sind = Ws.; Einander = En.; Gerichtstag = Gt.; Beschwörung = Bw.; Neue Gedichte = N. G.

Ein Mensch lebt,
Es lebt ein Mensch,
Dem die Augen sich feuchten,
Denkt er an mich.
Herz, frohlocke!
Es lebt ein Mensch!
Nicht mehr, *nein, nicht mehr bin ich einsam,*
Denn ich habe eine gute Tat getan,
Frohlocke, Herz!

Tausend gute Taten will ich tun!
Ich fühle schon,
Wie mich alles liebt,
Weil ich alles liebe!
Hinströmt ich voll Erkenntniswonne!
Du mein letztes, süßestes,
Klarstes, reinstes, schlichtestes Gefühl!
Wohlwollen.
— — — — — — — — — — — — —

Ich habe eine gute Tat getan
Voll Freude und *Wohlwollen* bin ich
Und nicht mehr einsam,
Nein, nicht mehr einsam.
Frohlocke, mein Herz!

Wenn wir die in Kursiv gedruckten Zeilen zusammenschreiben, bekommen wir das Hauptmotiv: »Herz, frohlocke! Eine gute Tat habe ich getan, nun bin ich nicht mehr einsam. Es lebt ein Mensch! Tausend gute Taten will ich tun! Wohlwollen! Nicht mehr einsam! Frohlocke mein Herz!« — In dem Gedicht »Ein anderes« (Lebenslied, Ws. 77) erscheint als Motiv der Erinnerung an frohe Vergangenheit »Daß einmal mein dies Leben war« als erster und letzter Vers der ersten und als letzter der letzten Strophe, »Kastanien- und Laternensprache waren noch dann« als dritter Vers der dritten und als erster der letzten Strophe. Ein interessantes Schema sehen wir in den nächsten zwei Gedichten: Die erste und letzte Zeile jeder Strophe drückt dasselbe Gefühl aus und sind daher identisch oder fast identisch. In »Lächeln, Atmen, Schreiten (En. 7): In der ersten Strophe sind beide Zeilen gleich: »Schöpfe du, trage du, halte«. In der zweiten »Lausche du, horche du, höre«, — »Horche du, Höre du, lausche«, und in der letzten »Sinke hin, kniee hin, weine«, — »Weine hin, kniee hin, sinke«, so daß wir das folgende Verhältnis bekommen: a b c, a b c, — a b c, b c a, — a b c, c b a, eine dreifache Variation also. Im »Sterbender im Verbrecherlazarett« (En. 76) haben wir eine ganz ähnliche Erscheinung. In

jeder der zehn Strophen sind der erste und letzte Vers beinahe gleich. Ebenso in »Romanze einer Schlange« (En. 80), wo der vorletzte Vers der ersten und der letzten Strophe beinahe derselbe ist. Im »Engel« (Gt., 69) findet die Erkenntnis der Schuld in »Wir tun dir weh und beugen uns vor dir« Ausdruck und wiederholt sich am Ende jeder Strophe. Bezeichnend ist das niederschmetternde Motiv der Verfluchung »Ich schlage dich« (Gt. 211) in der »Verfluchung«. Das freudvolle Leitmotiv der Hoffnung wiederholt sich wie eine Kadenz am Ende aller Strophen mit Ausnahme der beiden letzten in »Geburt« (Gt. 224): »Hoffnung ward geboren«. Das Motiv »Der Mensch ist stumm« beschließt jede Strophe, die die Unmöglichkeit jedes Gefühlsausdruckes ausspricht (»Der Mensch ist stumm.« N.G., 431) und das Leitmotiv der Verlassenheit »Kinder laufen fort« eröffnet sie im »Elternlied« (N.G., 438).

Interessant ist die Anwendung des Steigerungsleitmotives in der Prosa. Nach dem Tod Wagners kehrt Verdi in eine Kirche ein und gibt sich seinen Gedanken hin, und während Priester und Gemeinde beten, ertönt als Schlußpunkt der Gefühlsketten »Wagner ist tot« in ihm. Und wie ein Nebenmotiv erhebt sich und versinkt das gleichgültige »Ora pro nobis, orate pro nobis« des Gebets-Singsangs. (Verdi 505—509). Im »Tod des Kleinbürgers« quälen Fiala in seinen Fieberphantasien alle Versuchungen des Todes und der Erlösung vom Leiden, sein Verantwortungsgefühl gegen seine Angehörigen zwingt ihn aber zum Leben. Er sieht sich wieder als der stattliche Ministerialportier und hält trotz aller Hindernisse Wacht. »Fiala hält Wache, muß Wache halten.« — In ihrer Einfachheit erschütternd ist die Wiederholung der Wörter: »Fegefeuer«, »Feuer«, »Wehtun« in der Szene zwischen dem Kind Ferdinand und Barbara nach dem Begräbnis des Vaters (Barbara 100); »Und wo ist denn der Papa jetzt? — Im Fegefeuer, mein Schatz. — Warum? — Das ist einmal so. Von hier kommen wir alle zuerst ins Fegefeuer. — Was ist das Fegefeuer? — Es ist halt ein Feuer. — Ein Feuer so wie im Ofen? — Wer weiß? Vielleicht ähnlich. . . . Aber das tut ja furchtbar weh. — Es tut schon weh. Aber so furchtbar weh tuts nicht. Man wird es wohl aushalten können. — Wenn man sich nur ein bißchen verbrennt, tuts furchtbar weh. — Aber die Seelchen, mein Schatz, die Seelchen! Das ist doch etwas ganz anderes. — Und alle Seelchen kommen ins Fegefeuer? — Vielleicht nur die Heiligen nicht. Aber von den armen Seelchen werden die Sünden weggeputzt, ehe sie in den Himmel kommen dürfen. — Ist das Fegefeuer in einem Haus oder im Freien? — Wer kann das

wissen? Aber es wird wohl im Freien sein, denn in einem Hause wäre nicht Platz genug. — Es muß doch sehr weh tun. . . . — Deshalb muß man beten, damit es nicht sehr weh tut. Wenn man für sie betet, spüren die armen Seelchen fast gar nichts. — Dann möchte ich beten. . . . — Ja, wir werden beten, mein Schatz.« — Eine ähnlich gespannte Szene mit dem verzweifelten Leitmotiv »Ich müßte eigentlich beten« erleben wir, wenn Ferdinand als gereifter Mann zu Barbara zurückkehrt und die alte Wallfahrtskirche wieder besucht. (766): »Er schloß die Augen. Jetzt müßte ich eigentlich beten. Woher dieser Gedanke? Wann hatte er zuletzt gebetet? Nein nicht einmal im Graben von Ferdinandowka III: Halt, nur nicht sich selbst belügen! Hie und da, wenn er nicht weiter wußte, kam ihm schon ein Wort an Gott auf die Lippen. Und dann, was waren denn jene jähen unbegreiflichen Begeisterungen, die ihn zu mancher Zeit auf offener Straße, in seinem Zimmer, in einem Lokal, auf Parkwegen, ja selbst unter Menschen anpackten, seinen Körper schüttelten und herrliche Tränenstürze hervortrieben. Wie weit war er jetzt von dieser geheimnisvollen Begeisterung entfernt! Und doch wiederholte sein Sinn immerfort: Ich müßte eigentlich beten. Ferdinand wußte kaum mehr, daß er hier in diesem Dunkel als sechsjähriger Knabe, neben Barbara knieend, schon einmal den vergeblichen Versuch eines Gebetes gemacht hatte: Papa und Mama, kommt her, ich will euer Gesicht sehen. Damit ich für euch beten kann. Ebensowenig aber kann man Fische mit der bloßen Hand fangen, wie die scheuen Schatten der Toten. . . . Auch jetzt wollte er ein Gesicht herbannen. Es entschlüpfte seiner machtlosen Beschwörung. Hinter der rötlichen Schwärze seiner geschlossenen Augenlider jagten sich lästige Albernheiten: Schiffe, Autos, Professorengestalten, Frauenbeine, Buchseiten, Präparate in Spiritus und ganz sinnlose Formen und Flecken. Noch nie war sein Hirn unfähiger zur Sammlung gewesen. Eine feindliche Macht schien diese blöde Jagd zu veranstalten, um seine Kraft zu lähmen. Ich müßte eigentlich beten! Ein komischer Gedanke! Er gabs auf.«

Durch diese Form des Leitmotivs wird nicht nur Form und Inhalt, sondern auch das Musikalische des Werkes außerordentlich gesteigert. Es können noch eine Menge von Beispielen gebracht werden, aber die hier angeführten dürften wohl genügen, die starke Existenz dieser Leitmotive zu beweisen.

Als dritte Gruppe im Walzelschen System finden wir das Leitmotiv, das durch Betonung wesentlicher Momente zur inhaltlichen

Steigerung beiträgt. Auch hier werden wir aus dem fast unerschöpflichen Reichtum von Beispielen nur einige bezeichnende anführen können. In dem Gedicht »Ein Gesang von Einschlafenden« (Ws. 69), wie in allen, die zu dieser Gruppe gehören, äußert sich das Leitmotiv nicht in der Wiederholung eines bestimmten Wortes oder einer Gruppe von Worten, sondern in der Idee, oder besser, in dem Gefühl, das die auseinanderliegenden Welten zu einem harmonischen Ganzen verknüpft. Hier ist es der Schlaf als erlösende Entspannung, die den »Mörder«, »Bankier«, »das Wunderkind«, »die Dichterin«, und »unser aller Kinderfrau« verbindet. Dasselbe Prinzip herrscht in dem früher erwähnten Zyklus »Ein Gesang von Toten« (Ws. 7). Da wir dafür früher die Fugenform festgestellt zu haben glauben, werden wir hier zwei Motive suchen, die sich in einem dritten lösen. So finden wir im ersten Teil innere Leere, Lebensüberdruß, als das gemeinsame Motiv für Staatsmann, Dienstmädchen, Kanarienvogel, Schultasche und Geist. Im zweiten Teil erinnern sich alle an etwas, was ihnen Freude im Leben bedeutete und das Leben doch lebenswert machte, und stimmen am Ende in das Freudenleitmotiv des ganzen Gedichtbandes »Wir sind« ein. In dem Gedicht »Erwachen« (Gt. 169) ist das grausam ernüchternde Erwachen aus der gütig vergessen machenden Traumwelt das gemeinsame Leitmotiv für den Trinker, Zuhälter, Verseuchten, Gläubigen, Defraudanten, Mörder usw. Auch im Drama und im Prosawerk finden wir dieses Leitmotiv häufig. So können wir im »Spiegelmensch« eine ganze Skala von Variationen der Selbstverherrlichung beobachten. Am Anfang, im Kloster, ganz leise angedeutet in der Selbstverherrlichung, die sich im koketten Selbsthaß äußert, die dann von Station zu Station eine Steigerung erfährt, bis sie in der Ausrufung zum Gott ihren Gipfel erreicht, von da ab wieder abnimmt und schließlich in der Selbstausmerzung verstummt. Besonders interessant ist das gemischte Liebes- und Furchtmotiv »Wagner« im »Verdi«. Es läßt Verdi nicht zur Ruhe kommen, verfolgt ihn im Wachen und Traum (wie in dem grotesken Traum von König Lear, 84). Nachdem er erst vor kurzem gesagt hatte, Wagner habe kein böses Gesicht, findet Verdis an Verfolgungswahn grenzende fixe Idee in diesen Worten Ausdruck: »Warum mußte denn er (Wagner) in die Welt treten? — Es war alles so schön vorher. — Nun quält er mich. — Ich habe ihm nichts Böses getan. — Er aber sinnt nur darauf, mich zu vernichten. In seinem ungeheuren Hochmut tut er so, als würde er mich nicht und keine Note von mir kennen — (Oh,

hoffentlich kennt er keine); — dennoch, alles was er tut, tut er mir zuleide!« (128). In diesem Sinne symbolisch-leitmotivisch wirkt auch der im Kasten eingesperrte Tristanauszug — den Italo, der Sohn des Senators, des Freundes Verdis und Wagnerhassers, in gut gemeinter Taktlosigkeit in die neue Wohnung Verdis hereinschmuggelt —, der wie Wagners Person, Verdi anzieht und abstößt. Eines der anderen Motive ist Verdis Hoffnung auf Inspiration, die sich in Venedig verkörpert, die verzweifelte, immer wieder enttäuschte Hoffnung, in Venedig die verloren geglaubte Schaffenskraft neu gewinnen zu können. — Wie ein Trostmotiv zieht sich die in der Versicherungspolice materialisierte Beruhigung Fialas, daß nach seinem Tode Frau und Sohn nicht ins Armenhaus müssen, durch die Novelle. Auch aus der »Barbara« seien zwei Beispiele angeführt. Durch das Kapitel »Feldwache Ferdinandowka III« geht die Todesverzweiflung wie ein schweres Motiv, das durch das häufig wiederholte, bedeutungsvolle Wort »Ferdinandowka« Symbol wird. Denn in der Feldwache Ferdinandowka sieht Ferdinand den Weg zur Barbara. — Leerer Hochmut ist das treibende Motiv der seelischen Desperados, die sich in ihrem Stammcafé versammeln und zu denen auch Ferdinand, wenn auch nur äußerlich, gehört. Ihr Symbol ist der »Säulensaal«, das ständig verrauchte, dunkle Cafélokal, in das kein Tageslicht eindringt, das Tag und Nacht künstlich beleuchtet werden muß.

Als das Verbindungsglied der dritten und vierten Gruppe können wir die bei Werfel so oft vorkommende Militärmusik als das Leitmotiv der Kindheitserinnerung ansehen. Werfel kann seine Kindheit nie vergessen und, wo er kann, drückt er die Sehnsucht danach in seinem Werk aus. Ein wichtiges Wiedererweckungselixir ist diese von ihm geliebte, »im herrlichen Takte lebende« Militärmusik (Barbara 28), die scheinbar eine der stärksten Jugenderinnerungen ist. So finden wir sie als Leitmotiv in einer Anzahl von Gedichten, wie z. B. »Das leichte und das schwere Herz« oder im »Kindersonntagsausflug« (beide aus dem Weltfreund). Sie erscheint auch in »Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig«, im »Tod des Kleinbürgers«, im »Geheimnis eines Menschen«, in der »Barbara« und in den »Kleinen Verhältnissen«. Ein weiteres wichtiges Kindheitsmotiv ist die Kinderfrau besonders im »Weltfreund«, »Nicht der Mörder« in der »Barbara« und den »Kleinen Verhältnissen«. Es würde uns zu weit führen, all die Kindheitsmotive, wie die Ertrunkene im Parkteich, den Bahnhof, Krankheit usw. in den einzelnen Werken aufzuweisen, in denen sie eine häufige

Erscheinung sind und die Verbindung zwischen der lyrischen und der epischen und dramatischen Periode im Leben des Dichters darstellen.

Schon die Titel der Gedichtbände zeigen das Leitmotiv als treibende Kraft im lyrischen Werk des Dichters. »Der Weltfreund«, »Wir sind«, »Einander«, »Gerichtstag«, »Beschwörungen«. Aus seiner großen Liebe zum Menschen wird Werfel zum Weltfreund. Neben dieser Liebe als Hauptmotiv laufen eine Anzahl Nebenmotive, Kindheit (»Kinderfreund«, »Kindersonntagsausflug«, »Kinderanzug« »Wo ist«, »Der dicke Mann im Spiegel« usw.) das Erwachen der Dualität (»die Instanz«, »Selbstgespräch«), die Erkenntnis des Leidenswertes als Läuterung (»Verwandlung«, »das Malheur«, »An den Leser«) das Mitleid (»Junge Bettlerin an der Krücke«, »Kronprinzenlied«, »Gottvater am Abend«, »Erzherzogin und Bürgermeister«, »An den Dämon«) und andere. In »Wir sind« ist die unbändige Daseinsfreude, »schon weil der Tod ist«, und die aus dieser Freude entspringende Allverbundenheit, das Mitleben in der ganzen Schöpfung, das führende Motiv. (»Gesang der Toten«, »Ich bin ja noch ein Kind«, »Ein Lebenslied«). Ein wichtiges Nebenmotiv ist die Erkenntnis, daß alles Dasein Schuld ist (»Das andre Dasein«, »Witwe am Bette ihres Sohnes«, »Als mich dein Wandeln an den Tod verzückte«). Daneben ertönen wieder Motive des Mitleids, der Liebe. Im »Einander« kehrt Werfel zum Menschen zurück. Leid als Kriterium aller Werte und der Krieg scheinen die Hauptmotive dieses Bandes zu sein. (»Adel des Leids«, »die Träne«, »De Profundis«, »Warum mein Gott«, »Wortemacher des Krieges«, »Fluch des Werkes«, »Zwiegespräch an der Mauer des Paradieses«). Stark erklingt hier das Motiv der Überwindung, das schon den »Spiegelmensch« vorbereitet. (»Sonntag«, »Auch dir«, »Aufschrift«, »Alte Dienstboten«, »Held und Heiliger«, »Sarastro«). Enttäuschung am Menschen, Selbsthaß, Worthaß sind weitere Motive, die schon zum Teil an anderer Stelle erwähnt wurden. Der Niederbruch aller früheren Werte, die gänzliche Verzweiflung an sich und der Welt, die große Anklage, sind das mächtig grollende Motiv des »Gerichtstags«. (»Anblick der Wahrheit«, »Gewaltige Mutter«, »Lied«, »Nun ist mir wie ein Tod«, »Der Mächtige«). Wieder zieht das Schuldmotiv mahnend durchs Werk (»Schuld«, »Novembergesang«), aber schon erklingt neue Hoffnung, daß das kommende Geschlecht der wahre Träger der Idee wird. (»Wir nicht«, »Geburt«, »Gesang der Begrabenen«, »Das Licht und das Schweigen«). In den »Beschwörungen« wird das Vergangene noch einmal heraufbeschworen und

nichts bleibt als Einsamkeit und Entsagung und hoffendes Warten. (»Auszug und Heimkehr«, »Straße«, »Barkarole der Schuld«, »Herkunft«, »Überwach«, »Sonntag«).

Ähnlich wie Wagner im »Verdi« bietet der Mönch im »Spiegelmensch« ein interessantes Beispiel des in einer Person kristallisierten Leitmotivs. Als Kanzler, Herr des Palastes, Gaukler, Ananthas, Schneemann, Wächter, Schiffspatron, Richter und Schließer erscheint er in der magischen Trilogie als Verkörperung des Gewissens, des Gerichts.

Das starke Motiv der Selbsterkenntnis und Entsagung erklingt wohl am mächtigsten im »Spiegelmensch«. Wir finden es aber auch in der »Mittagsgöttin« und im »Spielhof«. Das Schuldmotiv und das damit innig verbundene Bußemotiv, das aus der Erkenntnis der Unbegleichbarkeit aller Schuld entspringt, ertönt in vielen Werken. Wir wiesen schon bei Gedichten darauf hin. Aber auch im Drama wie in der Prosa ist es sehr mächtig. So im »Spiegelmensch«, »Bocksgesang«, »Schweiger«, »Juarez und Maximilian«, »Tod des Kleinbürgers«, »Abituriententag«, und zum Teil in der »Barbara«. Im »Tod des Kleinbürgers« dürfte wohl das Pflichtmotiv (für die Familie sorgen zu müssen), das dominierende sein, wie das Geheimnismotiv das der Novellensammlung »Geheimnis eines Menschen« ist. In jeder der vier Novellen lebt die führende Person mit einem Geheimnis, das sie mit sich in den Tod nimmt. Es zieht sich durch alle vier Novellen, die, wie die vier Sätze einer Symphonie, so zu einer harmonischen Einheit verbunden werden. Im »Bocksgesang« ist es das Panmotiv, das Motiv der ungefesselten und unfesselbaren Natur. Außerordentlich interessant sind die kontrastierenden Leitmotive, das heißt Motive, die zwei verschiedene, einander bekämpfende Ideenwelten, die sich in zwei großen Persönlichkeiten personifizieren, ausdrücken. Das klassische Beispiel dafür ist »Verdi«. Verdi, der Vertreter des freien inspirierten Liedes, Wagner, der Vertreter der intellektualistischen Polyphonie. Verdi und Wagner sind zwei Motive, die nicht zu einem Unisono kommen können, obwohl sie trotz aller äußeren Verschiedenheiten im Grunde einander verwandt sind und das eine lieben und wollen, die Melodie, Verdi offen und Wagner versteckt. Wie zwei gleich geladene Elemente können sie sich nicht berühren, solange sie tätig sind. Die Tragödie liegt im Mißverständnis der beiden, das durch ihre Anhänger genährt wird. Wagner bewundert die Schönheit der »Aida«, Verdi die Größe des »Tristan«. Verdis seelisches Werben und Wagners sinnlich-weibliches Locken war

vergebens. Im Augenblick, da Verdi den Palazzo Vendramin betritt, ist Wagner gestorben. Ähnliche Kontrastelemente bestehen auch im »Juarez und Maximilian«. Maximilian, der dem Leben nicht gewachsene Romantiker, und Juarez, der triumphierende nüchterne Verstand. Im »Paulus unter den Juden« sind Gamaliel, der Vertreter der glücklichen Religion der Schönheit und Freiheit, und Paulus der fanatisch-dogmatische Jenseitsvorbereiter, der Prediger des Elends, der Armut, der Häßlichkeit. Wie Verdi und Wagner lieben und quälen sie einander. — Wir erwähnten schon früher das den Roman »Barbara« beherrschende Barbaramotiv, das Motiv der natürlichen Frömmigkeit, Gottergebenheit, Allverbundenheit, der göttlichen Ruhe. Im ersten Fragment wird das Motiv ausgearbeitet, im zweiten wird es schwächer und tritt am Ende stark hervor, im dritten ist es beinahe ganz verstummt und bricht im vierten triumphierend hervor: »Während er die kleine Alte immer dahinten zurückließ, zog Barbara immer größer in ihn ein. — Ruhig thronte Barbaras Bild in Ferdinand, ruhig und unsterblich« (795).

Mit der »Barbara« knüpfen wir an ein Leitmotiv an, das wir vielleicht das metaphysische Leitmotiv des Unsichtbaren nennen dürfen. Wir finden es sehr häufig bei Werfel, daß eine Gestalt, die Trägerin einer wichtigen Idee ist, nie oder nur wenig im Werk erscheint. Sie personifiziert das Gegensätzliche, Beunruhigende, Mahnende, geheimnisvoll Anziehende. Wir sehen sie als Mönch im »Spiegelmensch«, als den Bockmenschen im »Bocksgesang«, als Juarez im »Juarez und Maximilian«, als Gamaliel in »Paulus unter den Juden«, als Wagner im »Verdi« und als Barbara in der »Barbara«.

Da wir nun die großen und kleinen Leitmotive in den einzelnen Werken des Dichters festgestellt zu haben glauben, können wir nun vielleicht versuchen, das Gesamtleitmotiv im Schaffen Werfels auf die Formel zu bringen: Alle sind schuldig. Aus diesem Schuldgefühl kommt die mitleidende Liebe. Wir erkennen unsere Unzulänglichkeit, entsagen und hoffen, daß uns ein Erlöser erstehen wird. Aus der Synthese dieser Gefühle erwächst Gottergebenheit, Frömmigkeit, mit der das letzte Werk des Dichters ausklingt, »Barbara oder die Frömmigkeit«.

Wir sahen, daß Werfel seinem ganzen Wesen nach eher ein Dichter des Ohres als des Auges ist, daß er die Welt mehr akustisch als optisch erlebt. Wir sahen auch, daß er seine Gedichte direkt als gesprochene Gedanken auffaßt und daß das deklamatorische

Element auch in der Prosa stark fühlbar ist. Wir glauben auch bewiesen zu haben, daß er seine Werke hauptsächlich musikalisch-akustisch konzipiert. — Wir wiesen schon in der Einleitung auf seinen musikalischen Pantheismus hin, der sich in der Verlebendigung des ganzen Kosmos in Musik, in Tönen und Geräuschen äußert. Wir werden nun versuchen zu zeigen, wie diese Verlebendigung sich im einzelnen auswirkt, wie der Dichter vom Göttlichen ausgehend das All, die Elemente, Gefühle, Natur, Mensch, Stadt, Wohnung, Haus, Möbel, und die Materie im allgemeinen durch ein akustisches Attribut hörbar zu machen versucht. Sein Kosmos wird zu einer organischen Folge von Tönen.

Gott lebt in der Kehle, der Mensch flüstert ihn aus, der ihm an den Gaumen klopft (Gt. 86, Anblick der Wahrheit). »Das Ächzen des Alls löst sich in Atem zart« (Gt. 224, Geburt). »Der Gott kehrt in die Musik des Lichts zurück« (Troerinnen, 18) und »regnet Musik der Güte« (Einander, 18. Warum mein Gott). »Das Böse seufzt« (Gt. 21, Gesang der Memnonssäule) und Schuld ist »die alte Sturmglocke« (Gt. 175, An den Richter). »Wie ein unablässiger Orgelpunkt ‚steht' das Leid der Kinderlosigkeit« über dem Leben (Verdi 274). Der Morgen, »das erdenlose schluchzende Traumlicht vom frühen Tag« (En. 84, Alte Dienstboten) »seufzt herbei« (Gt. 13, Ballade von einer Schuld) und die Nacht »singt hin« (Gt. 15, Ballade von Nachtwandel). »Der Himmel, beinern, widerhallt die runde Ruhe überall« (N. G., 428, Ruhe). Die Sonne, der »Schwall über grünem Gezwitscher« (Gt. 81, Gewaltige Mutter), »donnert näher« (Gt. 142, Die Lerche) und die »Jauchzenden Götter des Aufgangs werfen sich in die Seiten der Sonne, töneten, sangen die Leichte zurück« (Gt. 31). »Die laute Sonne liegt auf der Tapetenwand« (Verdi 387). »Der Sternenhimmel summt« (Bw. 74, Sonntag), der Stern »singt« (Gt. 161) und der ganze Tierkreis »brüllt tief und leise im Schlaf« (Gt. 44, Der Tempel). Unter den Füßen hat man »einen schwingenden, nervösen, ja geradezu aufmerksamen Boden, der, durch Leiden gewitzigt, mißtrauisch zu lauschen schien« (Barbara, 264). Der Leib der Schwäne »verwebt sich dem Wasser-Sang« (Bw. 51, Schwäne). Das »Tönen des Wassers« (und Dröhnen des Laubes) »singt« ihm gut zu (Spielhof 35) und der Regen »schimpft« zum Fenster herein (Gt. 85, Gesang einer Frau).

Auch der Mensch, sein Leben, sein Leib und seine Seele, seine Sinne und sein Kleid finden im Ton ihr Gleichnis. So ist das Leben »ein donnerndes Dasein« (Ws. 101, Das Opfer), in dem Leib und Geist sich in ihrem »Doppelklang« vereinen wollen (Wf. 59, Selbst-

gespräch). Die Seelen »singen ihr Lied« und sind gezwungen, »einander zu überschreien« (Geheimnis eines Menschen). Der Atem ist Gesang, »Gesänge des Atems, Atemgesänge, hochtönend, tieftönend« (Gt. 42, Gerichtsherr), und der Atem spielt »von seligem Gesetz geflügelt, die Hoboe ihres Atems« (Gt. 143, die Vollkommenen). Die Augen sind ein »Dreiklang Lichts« (Gt. 70, Engel), sie sind die »tönenden, leichtunsterblichen Tore« (En. 7, Lächeln, Atem, Schreiten). Der Blick »tönt erbarmungsvoll« (Gt. 86, Anblick der Wahrheit), und »krächzt« (Gt. 114, Verheißung). Der Geruch »singt« (Geheimnis eines Menschen, 94, Entfremdung). Das Gehen ist »Glorienflug« (Ws. 17, Die Alternde), die Schritte »schlurfen übernatürlich, schleifen das Echo wie Kettengeklirr nach« (Verdi, 504). »Gott hatte der Menschheit eine zwiefache Stimme gegeben: die bewußte plappernde, eifernde, keifende, lachende, buhlende des Mundes und die zweite unbewußte, erdzugekehrte, dunkle Stimme des Schrittes, der wie einem Tier nur ein geringes Maß von Ausdruck vergönnt ist. Die geordneten Schritte der Wallfahrer und die ungeordneten der Spaziergänger, auch sie vereinigten sich zu vielstimmigen Chören und Litaneien« (Barbara, 106). Die Arme der Priesterin »tönen« (Gt. 28, Dezembergesang), die Wade ist »melodisch« (Bw. 63, Der Vermenschte) und die Geste »donnert« (ibid). Das Kleid »singt westlich im tiefen Wald« (Gt. 31).

Tier und Pflanze werden Ton. So wird das Pferd zu »dumpfer, tönenden Hufen« (Wf. 9, Das leichte und das schwere Herz). »Die Insekten singen feiertäglich« (Barbara 106) und die Grillen sind »des Sommers Saite« (Bw. 30, Lied). Obstgärten und blühende Natur sind »ein Segens-Sopran über der dumpfen Vibration in ihm« (Spielhof 36). Die Wipfel »beugen sich schwerfällig und melodisch« (Spielhof 13). »Schweigsamer werden die schwarzen Laubgesänge« (Gt. 224, Geburt), der Baum »singt greise« (Gt. 13, Ballade von einer Schuld) und »das Gras braust in die Nacht«.

Die Landschaft wird Teil der kosmischen Töne. Die Wolke »jauchzt auf« (N. G. 412, Die Ekstase der Wolke), die unnahbare Küste »donnert« (Gt. 147, An die Dichter) und die Adria ist die »purpurne und azurne Mutter der Gesänge« (Verdi, 109). »Schluchzender Atem hebt die Brust des Gebirgs (En. 20, Frühling) und leise Gletscherberge »wachsen auf vor unseren Blicken wie weiße Blechmusiken« (Gt. 18, Kleine Ballade an die Schwester). Die Felsen sind »harmonisch« (Nicht der Mörder, 29).

Die Stadt ist Kakophonie. So erlebt der Senator im »Verdi (41) das regnerische Berlin folgendermaßen: »Er stand in einer Poly-

phonie grauer Halbtöne, grauen Lärms, grau verdrossener Menschen.« Die Stadt »räuspert sich heiser und böse«. (Geheimnis eines Menschen, 91, Entfremdung) und »schallt schwer wie Sinai schallt« (Gt. 9, Ballade von Wahn und Tod). Die Engnis »erdröhnt« (Gt. 56, Eintritt). Die Gassen Venedigs sind »laut und rhythmisch« (Verdi, 96). Straßen und Brücken »donnern« (Tod des Kleinbürgers, 79) und »dröhnen« (Nicht der Mörder, 92), und »schwingen verschiedenartige Melodien von Ufer zu Ufer« (Kleine Verhältnisse, 19). Die Häuserregimenter »liefern die Sonnenschlacht mit knatternden Salven von tausend Fensterblitzen« (Verdi, 375). Das Tor des Hauses »schluchzt auf« (Gt. 10, Ballade von Wahn und Tod) und der Hof »schreit« (Kleine Verhältnisse, 69). Die Treppe ist »krank und hustet« (Geheimnis eines Menschen, 301, Trauerhaus), sie »höhnt wissend nach« (En. 40, Abschied), »Der Schlüssel rauscht im Schloß der Tür, die mit einem langen Seufzer aufgeht« (Barbara, 89), sie »schreit leicht« (Gt. 60, Eintritt), »höhnt knallend« (ibid.). Der Raum scheint »mit jeder Sekunde lauter zu tosen«, »wenn jemand hustet, donnern die Wände zurück« (Verdi 505) und »mystisch beginnen schon alle Möbel zu tönen« (Ws. 20, Die Stimme der Geliebten). Zwei Näherinnen sind »vom Radgesang umspült (Ws. 28, Lesbierinnen), dem »vergessenen Duett: Nähmaschine und fistelndes Gas« (Wf. 16, Erster Frühling). Das Gas strömt mit einem »leisen Ton aus«. »Es war, als sei das Element der Zeit hörbar geworden: Eine gleichförmig-röchelnde Melodie« (Abituriententag, 268).

Ton lebt in jedem Ding. »Die elektrischen Wagen schreien in den ungeölten Kurven wie schimpfende Xantippen« (Barbara, 414), der Zug »wechselt seinen Gesang« über »donnernden Weichen« (Geheimnis eines Menschen, 14, Die Entfremdung) und »bei der Weiche, wo die Schienen zum Gürtel abbiegen, schreit ein Wagen hoch auf, wie ein gemartertes Tier« (Tod des Kleinbürgers, 49). Und der Mensch wankt im »Orkan der Straßenbahnen« (Ws. 86, Die Morphinistin). — »Schon singt die Ankerkette voll Ungeduld das rasche Lied des Abschieds« (Troerinnen, 109), die Kuppeln »brüllen« (Gt. 116, Geistige Freude). Die Ruderboote »landen lachend« und Kastanien und Laternen »sprechen« (Ws. 77, Ein Lebenslied). »Draußen dröhnt das Nebelhorn eines Dampfers. Auseinanderfallend plärrt ein Strauß von Gelächter empor« (Verdi 326). Im Fleischerladen hängen »rotbrüllende Ochsenkeulen« und ein »Turm von Gepäckstücken keucht« (Geheimnis eines Menschen, 19, Entfremdung). Das Telephon »kräht auf dem Tischchen und

verfällt in ein langes Surren, wie ein Insekt, das sich mit rasenden Flügelschlägen gegen einen Feind wehrt. — Zu jeder Stunde, Tag oder Nacht, ob er schlief oder wachte, das eifersüchtig summende Tier holte ihn heran« (Barbara, 272).

Wie der musikalische Ton in der ganzen Schöpfung besteht, so wird er auch zum Symbol in der Materie, wird personifiziert und materialisiert. So ist die Chansonette Person gewordene leichte Musik, »Die Bühn' war du, der Walzer auch war du, und alles fand sein Schicksal und Geschehn um dein Kouplet« (Ws. 23, Einer Chansonette). Der Dichter wird zum »Klang des Kosmos« (Versuchung 24). Die Musik wird konkret gemacht, »Wenn der Schwarm der Musik mit raschen Schlägen mövenhaft dicht uns am Ohr vorüberstreicht« (En. 11, Die Träne). Wir werden vom »Cake-walk der Musik« emporgetragen. So wird auch der Ton zu etwas Greifbarem, woran der Abdecker in der »Mittagsgöttin«, als Symbol der Lüge, des Falschen, der Heuchelei, sich als Gewicht hängen kann, »daß nimmer sie ihr Rein-Sein erreichen« (34). Töne werden zu »Scherben« (Bw. 9, Barkarole der Finsternis). »Die Glocken warfen der Vormittagsmesse einige golden-berstende Klangkugeln nach« (Verdi, 353). So spricht Werfel von Klanghadern von Lied, Schimpf, Gruß« (Verdi, 164). Auch die Stimme findet ein Gleichnis in der Materie. »Kleine Stimmen klettern ans Fenster« (Wf. 29, Im winterlichen Hospital), »Krankenstimmen schleichen dem Licht entgegen« (Verdi, 532). »Die schneidende Stimme des Feldwebels klatscht über das Gesicht des Gemaßregelten« (Barbara, 190). »Die Stimme streckt einen weinerlichen Zipfel hervor« (Barbara, 331). »Kreischende Weiberstimmen peitschen in den schimpfenden Baß hinein« (Geheimnis eines Menschen, 261, Trauerhaus). Lukas wandert unter einem »Dach von Vogelstimmen« (Spielhof, 12). Der »tausendstimmige Gesang« wird »tausendstämmiger Birkenwald« (Gt. 227, Gesang der Begrabenen). »Märzscharf schneidet der Knaben Gesang respondierend entzwei des Kanonikus Heulen« (Bw. 35, Musik auf dem Wasser geboren). Der Schrei ist wie ein Messer, das »entzweireißt und zerschneidet« (Gt. 13, Ballade von einer Schuld) und sich »in den Schlaf einbohrt und ihn entzweischneidet« (Barbara, 63). Er legt sich »wie Staub auf alle Dinge« (Verdi, 401). So werden auch die Kompositionen Fischböcks Verdi konkret-greifbar: Die Stimmen des Stückes »stießen wie Schwerbezechte zusammen, wie müde Beine von Erschöpften stolperten die Rhythmen, ohne Schritt zu halten« (Verdi, 314). Walzer und Frauenstimme wird zur Materie wie ein Stück Papier, das er

»zerquetschte in der rechten Hand« (Ws. 105, Das Opfer). So spricht er auch von dem »großmäuligen Sostenuto religioso »bei Donizetti und Rossini«. »Der Baßbuffo stakkatiert tausend schnelle, dumm-listige Noten« (Verdi, 148). Das Fatalitätsmotiv des Orchesters ertönt »wie das Herzklopfen eines Verfolgten« (Verdi, 265). Werfel spricht auch von der »schrittlosen Harfen-Luft« (Gt. 109). Die Musik strahlt von ihrem Pavillon »die gelbe Sonnenwärme alter Blechharmonien in den Frühling« (Geheimnis eines Menschen, 163) und militärische Hornsignale »bleiben mit goldbraun gespreiteten Flügeln einen Augenblick lang über dem Tal der Stadt schweben« (Kleine Verhältnisse, 20). Werfel will »versinken in Himmelblau und Militärmusiken« (Wf. 9, Das leichte und das schwere Herz).

Musik ist aber nicht nur Verlebendigung oder Personifikation. Werfel bedient sich ihrer im Gleichnis und in Beschreibung. So sehen wir, daß Musik, Ton und Geräusch, kurz, das Akustische, häufig herbeigezogen wird, um einen Vergleich, ein Bild, eine Handlung durch das lebendig Tönende wahr und wirksam zu machen. Werfel, der, wenn er will, im Stile eines Thomas Mann schildern kann, zieht es vor, wenn er beschreibt, zu lauschen statt zu betrachten.

Wieder sehen wir, wie der Kosmos, wie Gefühle, Menschen, Dinge in der Musik ihr gesteigertes Maß finden. So hören wir des Spiegelmenschen verführerische Stimme: »Und dein Engel schwingt wie die Saiten einer Harfe in dir« (38). Liebe wird zu einer Geige: »Er tat einen der schmerzhaften Griffe in den empfindlichen Saitenbezug, der über den Resonanzboden einer Liebe gespannt ist. Es war ein Nichts, aber brachte einen Wechsel der Tonart« (Barbara, 752). Die Dämmerung wird zu einem Stoff, »gewebt aus dem Stöhnen der Toten« (Bw. 8, Tag und Nacht Hymnus). Der Dichter sieht Kindheitsträume, er will sie heranrufen, »doch wie einem Sänger der höchste Ton zerbricht, so blieb ich stumm« (Gt. 55, Eintritt). Und vom Kuß sagt er: »Wie im Keim des Akkords sich das Lied schon verbirgt, so war in dem Kuß unsre Welt vorgewirkt« (Bw. 16, Weib am Tod). Besonders liebt es Werfel, die Bewegung, den Schritt musikalisch auszudrücken. So klingt »Sinaidas Schritt mit seiner zarten Unregelmäßigkeit auf der harten Straße, wie auf einer mächtig gespannten Saite« (Nicht der Mörder, 130) oder »Tausend Füße auf dem Pflasterfelle trommeln Märsche, die nur Gott versteht« (N. G. 427, Gassengesang). Der exerzierende Ferdinand zieht den rechten Fuß nach »mit feinfühlig die Erde streifenden Zehenspitzen, wie der Finger eines Geigers beim Lagen-

wechsel kaum merklich über die Saiten schleift« (Barbara, 190). »Marys schmale Beine bewegen sich wie eine schnelle, helle Musik« (Barbara, 752). Sehr fein ist die Beschreibung der Bewegung einer Gondola (Verdi, 25): »Mit einem kaum merklichen Akzent glitt die Barke vor, bis die Kraft des Stoßes zu Ende war und eine Hemmung einsetzte. So immer wieder. Lange Note, kurze Note. Lang, kurz! Diese Bewegung war die Mutter aller Barkarolen. Venetianischer Sechsachteltakt, so hatte sie Verdi einmal getauft.«

Bei der Charakterisierung von Personen wird ihre Gestalt oft durch ein musikalisches Wort so lebendig, wie sie kaum eine genaue Beschreibung machen könnte. »Der junge Mensch war scharf und kräftig wie ein Trompetenstoß« (Spielhof, 31). Dschalifar nennt Thamal »Glückmensch, aller Bindung bar, ein Presto, nicht im Rhythmus aufzuhalten« (Spiegelmensch, 74). Spiegelmensch bezeichnet wieder Dschalifar als »ein mäßiges Andante« (171). Engländer nennt seine Brüder »Ausbund von Unmusikalität« (Barbara, 199). Der beste Schüler der Klasse wird zur »führenden Geige«, die an jenem Tag »verstimmt klang, so sehr sie sich auch ins Zeug legte. — Aber der beste Konzertmeister ist in einem schlechten Orchester verloren« (Abituriententag, 228). Die Entzweiten, die Doppelseeligen, werden mit den »zu- und abnehmenden Geigern« verglichen (Gt. 179, Gebet um Reinheit). Von diesem Gesichtspunkt interessant ist die »Triumph-Ode« (Wf. 92), in der er von der »schmutzigen Mittellage« der Verächter, Lacher und Schwätzer spricht, über der wie weiße Raubvögel über krächzendem Dachvolk »die hohen Cs und Ds seiner gewaltigen Stimme leuchten«. — Namen erklingen »wie ein Ton, der immer stärker angeschlagen wird« (Abituriententag, 278). — »Wie in allen Berufen, so gibt es auch in der Schule eine Musik des Konventionellen. Als Muster gilt derjenige, der sich ein feines Gehör für ihre Harmonie erworben hat und sie ehrfürchtig gebraucht« (ibid. 102). »Die Barkarolen des Opiums übertreffen die seraphische Musik« (Nicht der Mörder, 107). Krassny, der stets hungrige Dichter, spricht vom englisch zubereiteten Fleisch »jedes Wort mit einer schwärmerisch taktierenden Handbewegung begleitend, als gehörte es zu seiner Lieblingsmelodie« (Barbara 484).

Verwandt mit dem akustischen Vergleich ist die akustische Beschreibung. Auch hier finden wir eine ganze Skala von Graden. Das Behäbig-Satte des Abgeordneten Dengelberger formuliert Werfel folgendermaßen: »Mit einer schönen Baritonstimme, die von den Versammlungen her sich ihrer Tragfähigkeit bewußt ist,

seufzte und sang er wie ein Mann, der aus grimmiger Kälte kommt, und jetzt eben in dem Frieden eines warmen Zimmers aufzutauen beginnt: Ja die Literatur, die Literatur, die Literatur, jawohl meine Damen, die Literatur und hundertmal die Literatur . . . Diese Textwiederholung sang er andächtig auf allen melodischen Stufen einer fröstelnden Skala.« (Barbara, 490). Das tierisch Selbstzufriedene des Offiziersmasseurs, der im Nebenberuf Henker ist, wird so geschildert: »Während der Arbeit drang aus seiner Brust ein hohles Summen der Befriedigung, das sich aber zu keiner bekannten Liedmelodie zusammenfügte. Wiederum drang das hohle Summen aus seiner Brust. Es glich dem langen melodischen Knurren im Leibe großer Katzentiere, die sich hinter den Käfigstäben des Zoologischen Gartens sonnen« (ibid. 315). Das schmerzvolle Lachen des Schwindsüchtigen erklingt: »Von dem dritten Bette her, dort, wo der Unbekannte fleißig atmete, wieherte jetzt ein scharfes, fassungsloses Lachen her, ein Lachen höllischen Amüsements, das in pfeifende Laute und endlich in Wehrufe überging« (Tod des Kleinbürgers, 78). Leid und Furcht vor der Todesgegenwart zeichnet er so: »Mit einem langgezogenen respektvollen Winseln kroch sie (Frau Fiala) zur Tür. Aber draußen schlug ihr Jammer empor und wuchs zu einem Geheul« (ibid. 72). Besonders scheinen mechanische Instrumente Werfel zu quälen, und er rächt sich an ihnen, wenn er sie beschreibt: »Eine scheußliche Orgel gießt ihr Klangspülicht über die weite Kreuzung« (Geheimnis eines Menschen, 71) oder »die elektrischen Orgeln brüllten die langgezogenen Schrecknisse ihrer Opernmelodien zu einem fabelhaften Chaos verschlingend« (Nicht der Mörder, 29). — »Aus dem Fenstertrichter gestrichener Mauern bricht Gramophon und grausames Hauern, rauht es die Hand der Dämmerung auf« (N. G. 420). Auch die Geräusche des täglichen Lebens werden beschrieben: »In endlosen Zügen klirrten, schellten, schrien die roten elektrischen Wagen heran, machten die Schleife und klirrten, schellten, schrien in endlosen Zügen, entlastet, wieder zurück« (Tod des Kleinbürgers, 54). Mächtig ertönt der Schlachtenlärm: »Hinter diesem Kamm also lief die unermeßliche Erdwunde der Schützengräben, nahe und doch unsichtbar, nur daß jenseits der scharfen Kontur ein lahmer, aber unausgesetzter Lärm am Werk war, so, als würden am Himmel große Türen zugeschlagen. Dazwischen ein kläffendes Hämmern und Pochen wie aus hundert Werkstätten! Manchmal aber bebte die Erde von einem nahen Abschuß, der die Kriegsanfänger mit stummem Ernst erfüllte« (Barbara, 262).

Typisch für den Gebrauch der Musik als Ausdruck eines Gefühls, einer Stimmung, ist diese Stelle aus der »Barbara« (80). Der Vater ist erzürnt und verzweifelt wegen der ihm unbegreiflichen Entfremdung zwischen ihm und seinem Kind, Ferdinand, das sich bereits zu Barbara gefunden hat. Er bemüht sich, Klavier zu spielen: »Wiederum ließ der Vater seine verrauchten und verbrauchten Soldatenfinger auf die Tasten sinken. Sie begannen langsam, aber dennoch atemlos einem »Venezianischen Gondellied« nachzulaufen. Die Baßhand schlug unbelebt und pedantisch die Sechsachtelfigur der Begleitung aus. Nun aber geschah etwas Unerwartetes. Dieselbe Baßhand, die eben noch so atemlos und korrekt den Noten nachgelaufen war, blieb auf der falschen Oktave liegen und fing unsinnig zu tremolieren an. Die rechte aber führte mit geballter Faust einen Schlag gegen das Notenpult, so stark, daß »die Lieder ohne Worte« zur Erde fielen! Es war ein unbeherrschter Ausbruch von Unmut, Nervosität oder Schmerz. Das erstemal hatte es der Oberst vermocht, zumindest teilweise seinen Gemütszustand durch die Musik auszudrücken. Erschrocken brach er das Tremolo auf dem falschen Ton ab. Er erhob sich ruhig, als wäre Mißklang und Faustschlag auf dem Programm seiner musikalischen Übung gestanden. Langsam klappte er den Flügel zu: Schluß für heute.«

Auch die menschliche Sprache beschreibt Werfel in Tönen. So senkt Schlesinger seine Stimme zu »einer weichen und bitteren Melodie« (Tod des Kleinbürgers, 24), Spiegelmensch spricht »breit wie eine Wagnersche Phrase« (203), Fisilih »weint eine ganze Melodie« (ibid. 173). »Unter dem Lärm des rasch stakkatierten italienischen Schwatzes waren breite deutsche Laute vernehmlich, mit ihrer verwischten, nicht voll ausgeatmeten Vokalisation.« (Verdi, 19), die Frau Fiala »rühmt singend die Jugendlichkeit Schlesingers« (Tod des Kleinbürgers, 27), der Musterschüler Fischer Robert »leierte sein Wissen in vorschriftsmäßigen Melodien herunter« (Abituriententag, 141). Bei der Streitszene »lachen viele Stimmen und schreien zu Klaras Diskant. Ein ordnungsstiftender Baß erkundigt sich milde, was — die Schachtel enthalte« (Tod des Kleinbürgers, 46).

Musik, die Weltseele, wirkt in ihrer überirdischen, freien Sprache tief auf das Gemüt des Menschen ein. Ihr Kleines und Großes findet Widerhall im Menschen. So scheint Verdis Körper »durch das elektrische Bad der Klangvibrationen mitten im großen Bläserkorps glücklich ermüdet zu sein« (380). »Der Vertierte«, der an unbewohnter Küste gestrandet ist und sein Menschsein vergißt,

findet in der Melodie, die er auf der Muschel falsch spielt, die Erinnerung an seinen früheren Menschen wieder (Bw. 62):

> Und wie der unfügsame Atem stößt,
> Das entsetzte Lied aus der Muschel löst,
> Staunt eine Träne, kalt und ohne Trauer,
> Als ob in dem heulenden Töne-Wind,
> In dem aufgequollenen Gassenhauer
> Der alte Kreislauf, der Mensch, beginnt.

Besonders stark ist die Wirkung der Töne der Musik auf die große Masse. Die nächsten zwei Beispiele sollen die verschiedenen Effekte zeigen: »Über der ganzen Schar lag, deutlich wahrnehmbar, Melodienbann, Klangschatten, Bewußtseinsschleier. Der Maestro kannte diesen stumpfsinnig seligen Gesichtsausdruck der Menge sehr wohl: Venezianische Musikverzauberung« (Verdi, 379). — Und die grandiose Szene bei dem großen Rabbi, zu dem Engländer geht, um die Juden zu überzeugen, daß Christus der Messias gewesen sei und so die Religionen der Welt in einer wahren reinen Gottesliebe zu vereinen. »Aus der umfänglichen Brust des Rabbi aber stieg, während er ruhig zu schlafen schien, ein seltsam wohltönendes Gurgeln auf, das in samtenes Summen überging, Kraft sammelte und sich zu einem starken klangerfüllten Triller ausweitete, der langsam abschwoll und wieder in dem samtenen Summen erlosch. — Die Wirkung dieses kurzen, aus innerster Seele geholten Traumgesanges auf die Menschen hier war unbeschreiblich. Wie Katzen, denen man das elektrische Fell streichelt, vor Wonne einen Buckel machen und schnurren, so auch schienen sich den Juden in diesem Raum die Haare vor Wonne zu sträuben. Sie schaukelten hin und her, tanzten auf ihrem Sitz, machten entzückte Verbeugungen, lehnten sich, als sähen sie den Himmel offen, weit zurück und wiederholten leise tremolierend die Melodie, die der Alte immer von neuem aufnahm und veränderte« (Barbara, 530).

Werfel hat ein außerordentlich empfindliches Ohr für Geräusche und Töne. Wir sahen früher, daß seine Kindheitserinnerungen hauptsächlich im Akustischen bestehen, wie überhaupt die musikalische Erinnerung, d. i. Erinnerung durch Töne und in Tönen, bei ihm sehr stark ausgebildet zu sein scheint. Wir verweisen hier bloß auf das oben zitierte Gedicht »Der Vertierte«. Diese feine Empfindlichkeit für alles Akustische äußert sich auch in der Beschreibung von Tönen. Ferdinand, der viele Züge des Dichters trägt, ist besonders tonempfindlich: »In Mamas eifernder Stimme

lag ein Mißklang, der sie verurteilte« (Barbara, 36). Werfel beschreibt die Stimme des operierenden Arztes als »leise, etwas heiser und ihre Melodik schlug angenehm ans Ohr« (Geheimnis eines Menschen, 117). Das Schmerzensgeschrei zerschossener Pferde wird mit großer Teilnahme gezeichnet: »Aus diesen Stallkammern drang das unerträgliche Schrillen: Es war kein Gewieher, es war ein langes ungegliedertes Schreien ohne Pause, ohne Atemzug. Die Pferde schrien nicht »menschlich«, so wie man von leidenden Tieren zu sagen pflegt, sie schrien »pferdlich« aber so, als übersteige die Seelenkraft eines Pferdes jede menschliche Vorstellung an Schmerzensmaß« (Barbara, 267). — »Schreie vermehrten, verstärkten sich zu einem heulenden Schmerzensgesang« (Verdi, 241). Den unangenehmen Lärm hektischen Vergnügens beschreibt Werfel in der folgenden Stelle, die das Vorwiegen akustischen Empfindens wieder deutlich zeigt: »Immer wenn die Tür sich öffnete, wogte pedalverschmierter Klavierdrusch heraus, dazwischen Hagelschauer von Streit und Gelächter. Auch Frauenstimmen wurden hörbar und vermischten sich mit plötzlich aufplärrendem Gramophongekreisch« (Barbara, 335).

Wie sehr Werfels Sprache sich musikalisch-elastisch dem Inhalt anschmiegen kann, wie stark die führende Stimmung in der sprachlichen Konstruktion fühlbar wird, erweist sich aus der folgenden Stelle, in der das kurz Abgerissene, mürrisch Kommandohafte der Stimmung des alten Offiziers in seinen Gedanken sich wiederspiegelt. Der Vater fühlt immer stärker, daß sein Sohn Ferdinand sich von ihm wendet. Er ergreift Maßregeln dagegen: »Der Bub war nun bald sechs Jahre alt. Andere Kinder hatten schon vor Schulantritt die Anfangsgründe des Lesens und Schreibens inne. Ferdinand neigte offensichtlich zum Nichtstun, zur verträumten Trägheit. Man würde ihn schon sehr früh in geregelte »Beschäftigung« spannen müssen. Papa brachte als letztes Geschenk einen Malkasten und Vorlagen mit. Ferdinand erhielt den Auftrag, alltäglich eines dieser Muster abzupinseln.«

Es ist eigentlich kaum noch notwendig, besonders auf das musikalische Zeit- und Eigenschaftswort bei Werfel hinzuweisen, da sie ja ohnehin schon in den Abschnitten, die Klangbilder und akustische Beschreibung behandelten, häufig genug vorkamen. Wir wollen uns daher nur auf einige Beispiele beschränken. So sehen wir in dem Gedicht »Das Lied vom himmlischen Wort« (Wf. 52) eine interessante Reihe von akustischen Verben:

Ein Wort — und so von ganzer Welt *durchtönt*
Von Sonnenfinsternis und kleinstem Spiel durchflutet
Ein Wort, das jedes *Todesröcheln stöhnt*,
Sieg *dröhnt* und schüchtern sich verblutet.

Im Gedicht »Der dicke Mann im Spiegel« (Wf. 23) »singt« das Licht leise und »abendlich besänftigt tönt kein stiller Schritt«. In der »Verzweiflung« (Ws. 54) »rauscht« die Liebe, und in »Der Feind« (Ws. 58) »donnert« der jüngste Tag. Der Ruf des guten Menschen »donnert« tyrannisch nieder, und die zwei Engel, die ihm zur Seite stehen, »brüllen jubelnd und schlagen donnernd ihre Schilde an« (En. 14, Der gute Mensch). Besonders bemerkenswert ist der Gebrauch des akustischen Verbalsubstantivs, der für den ganzen Expressionismus typisch ist:

Es kommt die eine neue Nacht.
Du bist von ferne aufgewacht,
Und neben dir ist *Schnarchen schwer*
Und ach vom Gitterbettchen her
Ein Weinen klein und unbewußt.
(Ws. 16, Die Unverlassene.)

Weitere Beispiele für das Verbalsubstantiv sind: »Rasen, heiliges hymnen, litaneien, blasen« (Bw. 48, Polarballade), »Klang des Kosmos« (Versuchung, 24), »Schwankender Sang der Wachen« (Bw. 101, Nur Horchen), »Das Schweigen zu schließen« (Gt. 229, Das Licht und das Schweigen), »Die Ohren der Unsingenden« (Gt. 152, Mein eigener Henker bin ich), »Wirrwarr von Peitschen, Gelächter, Hufschlägen« (Bw. 26, Quelle) u. a. In dem Gedicht »Warum mein Gott« (En. 19) spricht Werfel von »Türenseufzern«.

Zumindest ebenso häufig wie das akustische Zeitwort erscheint das Eigenschaftswort. Auch davon hatten wir schon zahlreiche Beispiele. Hier mögen die folgenden genügen: Werfel spricht von »gellendem Licht« (Verdi, 353), »dröhnendem Schweigen« (Geheimnis eines Menschen, 208), »gicksender Stimme« (Tod des Kleinbürgers, 45), »melodisch schweifenden Dampfern« (Wf. 99, Bitte an den Dämon), dem »jubelnden Hyazinthenbeet« (ibid.), von den »gellend duftenden Grabesblumen« (Tod des Kleinbürgers, 53), der Stadt, »die greisenhaft harthörig von unten emporglotzte« (Barbara 106), und den »leisen Gletscherbergen« (Gt. 18, Kleine Ballade an die Schwester). Wir erwähnten früher die leitmotivisch häufige Wiederholung des Wortes »pfiffig« für das Übergescheite, Besserwissende, unangenehm Spitzmäulige. Wir wollen hier drei Beispiele bringen, von denen jedes eine andere Pfiffigkeit beschreibt. Zuerst mit einem Hauptwort: »pfiffiger Meister« (Mittags-

göttin, 12), dann mit zwei ganz anders gearteten Verben »pfiffig keuchen wir« (Gt. 183, Pfingstelegie) und »pfiffig tröpfelt was« (Gt. 167, Vorspruch).

Aber nicht nur mit Worten arbeitet Werfel, um das akustische Element hervorzustreichen, auch der bloße Laut, der Vokal, bekommt bei ihm seine innere Bedeutung. Besonders auffallend bei ihm ist seine Vokalfärbung des *A* und des *I*. Das *A* steht gewöhnlich für die breitfließende Ruhe, für das Innerlich-Erhabene, man möchte beinahe sagen, für die Frömmigkeit, im Sinne Barbaras. Typisch dafür ist die Stelle aus der »Mittagsgöttin« (15), wenn Laurentin Mara trifft: Mara: »Mara bin ich.« Laurentin: »Mara! In deinem Namen ist viel *A*.« — Mara: »So stimme dein Instrument an mir«, womit sie sagen will: Verlasse deine geschäftige Selbstwichtigkeit, kehre in mich ein und werde ruhig. Die *A*-reichen Namen sind bei Werfel überhaupt eine häufige Erscheinung und erklären sich als Symbole: man denke an Barbara und Myra in der »Barbara«, Gamaliel in »Paulus unter den Juden«, Carvagno, Bianca, Mario im »Verdi«, Erna in »Kleine Verhältnisse«, Sinaida in »Nicht der Mörder«, Thamal, Ampheh, Dschalifar in dem Alma Maria Mahler gewidmeten »Spiegelmensch«, Stanja im »Bocksgesang«, Anna im »Schweiger« und viele andere. Ein gutes Beispiel für das *I* im Namen ist Fisilih im »Spiegelmensch«. — Wir finden bei Werfel eine ganze Anzahl von Beispielen solcher Klangfärbung. So löst er chaotische Verwirrung in selige Ruhe auf: »Das Ächzen des All löst sich in *A*tem z*a*rt« (Gt. 224, Geburt) oder »es *a*tmet in mir ein Sch*a*llen l*a*ng, und Ges*a*ng ist mein St*a*rren, mein St*a*rren Ges*a*ng« (Gt. 17, Ballade von den zwei Türen). Das ruhig Fließende, die Fülle des Wesens, erklingt besonders schön in dieser kurzen Zeile, in der eine ganze Stimmung in wenige Worte gebannt ist: »Schm*a*le Wolken s*a*nken schwer« (Wf. 86, Dampferfahrt im Vorfrühling). Im letzten Beispiel sehen wir schon die Assonanz, von der wir gleich sprechen werden. Das *I*, der kurze, kreischlautartige Ton, wird mit Vorliebe dort angewandt, wo Werfel haßt, also bei allem Spitzen, Falschen, Erlogenen, Neunmalgewitzten, Vorlauten, Dünnen, Mageren. Wir erwähnten schon früher das so häufig sich wiederholende Wort »pfiffig«. Aber auch »phtisisch«, »verkniffen«, »gewitzigt« erscheinen oft besonders im »Verdi«. Werfel nennt seine Feinde »gesp*i*tzt und sch*ie*f« (Gt. 17, Ballade von zwei Türen). Wir sehen ihn gegen sich selbst wüten: »*I*ch b*i*n *i*m L*i*cht der Böse*wi*cht, Verni*ch*tung und Ger*i*cht« (En. 80, Romanze einer Schlange) oder:

Und unerbittlich sticht mit spitzem Stift
Sich Chiffer hinter mir, und pfiffig flicht
Sich eine Bahn zu nie verziehener Schrift:
Und also schreib ich schreitend mein Gericht. (Gt. 104, Spur.)

In seiner großen Flachheit rettet sich der Mensch in »Witz und Gewinst und in Wiegen« (Gt. 101, Schein) und die Eitelkeit? — hier ist sie: »Fiebrisch zwirbelt dich ein Kitzel — Willen«. Und wenn sie aufgegeben wird, dann »nicht mehr ist gespitzter Tritt zu drillen« (Gt. 98, Eitelkeit). Und hier beschreibt Werfel die »Wortemacher des Krieges« (En. 50):

Erhabene Zeit! Des Geistes Haus zerschossen
Mit spitzem Jammer in die Lüfte sticht
Doch aus Rinnen, Ritzen, Kellern, Gossen
Befreit und jauchzend das Geziefer bricht.

Das Singende wird zum Gespenst (Bw. 28, Nebel):

Zwei Meisen taumeln, werden Fledermäuse
Im Sickerlichte, das schon dicht versiegt.

Das Verdorben-Großstädtische der Kinder beschreibt er in dem Gedicht »Der neue Stadtteil« (N. G. 420): »Ausgepichte Gesichter sind lichtwärts gekehrt.

Im *U* drückt Werfel häufig das Geballt-Dynamische, die verhaltene Kraft einer Leidenschaft aus, wie in »Romanze einer Schlange« (Bw. 81):

So haßt mit Wut mich meine Brut
Und krümmt sich fort in dumpfem Mut,
Und ich gewunden auf dem Grunde starre nur.

Dem alten Epos lauscht Werfel Alliteration und Assonanz ab, die er oft ganz bewußt auf Kosten des Sinnes verwendet, da er die große musikalische Wirkung dieser altbewährten Dichtart erkennt. Durch sein ganzes Werk ziehen sie sich in großer Menge und erhöhen die Melodik der Zeilen. Wir werden uns wieder auf einige markante Beispiele beschränken. Zuerst die Alliteration: »*Tr*iumpf, mein *Tr*aum wird *Tr*ommelschlag« (Gt. 113, Notwendigkeit), »*Sch*eußlich *Sch*rei auf *Sch*rei springt« (Troerinnen, 61). »*W*ir sind da im *W*ind mit dir und *w*erweißwo zu *w*ohnen« (N. G. 436, Lied der Ahnen), »*Sch*atten von *sch*weren *Sch*würen« (Bw. 89, Langsam kommen), »Die Kuh, die *h*in und her das *H*orn-*H*aupt wiegt« und »In *Z*ickzack und *Z*auberkreisen« (Bw. 28, Nebel), »An *K*alk und *K*reide *k*lammert sich« (Gt. 183, Pfingstregen), »Der aufge*b*aute *B*erg *b*eugte sich über meine *B*rust« (Gt. 174, An den Richter), »So *sp*äht kein *Sp*alt, es *sch*allt kein *Sch*ein« (Gt. 168, Vorspruch) »*R*atschen, *R*eimen, *R*eden« (Gt. 94, Das

letzte Wort), »Ich *H*eimat-, *H*öllen-, *H*immelloser« (Gt. 92, Benennung), »*T*atlos *T*auscher, *T*uer, *T*äter, *W*eltzernenner, *W*aldverräter« (Gt. 87, Lied), »*W*üste *w*üstete, und *W*ildnis *w*ildet« (Gt. 62, Das Café der Leeren), »*Tr*ompeten und *tr*ostlosen *Tr*ommeln« (En. 47, Der Krieg), »Die oft be*tr*etene *T*reppe *t*appte *tr*euherzig heran« (Ws. 67, Das interurbane Gespräch). — Eine interessante Erscheinung sind die vielen Alliterationspaare besonders in dem Gedichtband »Der Gerichtstag«, von denen hier einige angeführt werden mögen: *w*achen und *w*ackeln, *F*locke und *F*laum, *G*öttin und *G*old, *Sch*ale, *Sch*ein, *kn*echten und *kn*icken, *W*orte *w*andeln, *Z*weck *z*wackt, *f*ürstendes *F*euer, *W*ort*w*erk und *W*elt*w*erk, *V*erdammnis *v*erlösche usw. — Wir erwähnten, daß Alliteration oft auf Kosten des Sinnes geht: »Ein *R*ab' *r*atscht *r*echt« (Bw. 18, Kinderbild der Geliebten), »*L*ila *l*acht es und *l*oht« (Spiegelmensch, 28).

Auch Beispiele der Assonanz sind außerordentlich zahlreich: »Daß sie dich tr*ei*ben in verdammtem Tr*o*tt, sind m*ei*ne *Ro*tten, m*ei*ne Fl*o*tten fl*o*tt« (Gt. 211, Verfluchung), »Aus Geb*re*chen, Verb*re*chen, Geb*re*st« (Spiegelmensch, 41), »P*u*mpwerk stampft d*u*rch st*u*mpfe Poren« (Gt. 191, Hölle), »Ich s*a*ng, verschl*a*ng und tr*a*nk« (Gt. 82, Gedächtnis der Sünde), »Deine schwerges*e*nkten, deine leichtgel*e*nkten, deine vollgem*e*ngten, deine kindgedr*ä*ngten« (Wf. 96, Wanderlied) »Tr*ei*be — tr*ei*be im Strome von dannen, rings br*ei*tet die Sch*ei*be sich w*ei*ter Savannen. An sandigen St*e*llen im Dunkeln, im H*e*llen, an niedrigen F*eu*ern, nach Abent*eu*ern gel*a*gerte Männer bereiten ein M*a*hl« (Wf. 31, Im winterlichen Hospital). Interessant ist in dem folgenden Gedicht die ständige Wiederkehr des *r*, *s* und *l*. »Und sind geb*a*nnt an die Bl*a*cken und Fl*a*cken, unserer qu*a*lmenden Schl*a*cken, an das Sch*a*rren und R*a*scheln, und W*a*rten in diesem kn*a*rrenden G*a*rten« (Gt. 226, Gesang der Begrabenen). — Bemerkenswert ist auch das Gedicht »Fluch des Werkes« (En. 54), in dem sich die letzten zwei Worte fast jeder Langzeile reimen. In der ersten und letzten Strophe reimen sich die vorletzten mit den letzten: »Tragen haben, sagen gaben, Gestalten walten, kalten halten, wahren waren, Despoten lohten, geschahe nahe, sahe sahe, Händen wenden, Bränden enden, Schweigen eigen, Reigen steigen. Leben geben, Stäben kleben, Dingen ringen, Schlingen bringen, Pfaden traben, Laden haben.«

In der Nachbemerkung zur zweiten Auflage von »Wir sind« weist Werfel auf die Wichtigkeit der Interpunktion im Gedicht hin. Wir werden, da wir jetzt mit Werfels ekstatischen Aufschreien

vertraut sind, Ausrufungszeichen, »Os« und »Achs« erwarten und haben sie schon zum großen Teil in den bereits angeführten Gedichten gesehen. Wir weisen bloß auf das mehrmals erwähnte Gedicht »Große Oper« hin. Wir sehen den Dichter in freudedurchschauerten Ausruf ausbrechen, wenn er von seinem Da-Sein singt (Wf. 87, Dampferfahrt im Vorfrühling):

Wie sich die Sonntagswelle lachender Leute löst!
O Tanzlokale am Ufer, o Brüder, o Dampfer, Fährhaus, Erd und Himmelsgeleit!
Ich bin ein Geschöpf! — Ich bin ein Geschöpf! Und breite die Arme weit . . .

Im Vorspruch (Gt. 168) ruft er aus: »Zurück! betet! Wann wird es Leben sein!?!« und in dem Gedicht »Der schöne strahlende Mensch« (Wf. 88) »O Erde! O auf der Welt sein!« Weitere Beispiele sind: Im »Weltfreund«: »Das Abendlied« (47), »Der Patriarch« (73), »Der alte Weltfreund« (107) u. a. Im »Wir sind«: »Eine alte Frau geht« (43), »Ich bin ja noch ein Kind« (91) u. a. Im »Einander«: »Ein Sonntag« (21), »Nacht« (67) u. a. Im »Gerichtstag«: »Gesang der Memnonssäule« (21), »Engel« (69), »Frauen« (73), »Gebet« (188) u. a. In den »Beschwörungen«: »Weib-Hymnus« (22), »Abschied« (85) u. a. In den »Neuen Gedichten«: »Gottes Heimweh« (413), »Der Volksplatz von Santa Margarita« u. a.

Auch die Klammer als Vortragzeichen der Dämpfung wird häufig angewendet. Manchmal erscheinen sogar ganze Strophen in Klammern, wie in dem Gedicht »Ballade vom Tode der Kinderfrau« (Ws. 38). Das in der Klammer erscheinende Wort erhält so die Gestalt des zur Seite Gesprochenen. »Ruft er ängstlich, dann erregt (wie ahnte er) und sucht nach einem Feuerstrahle« (ibid.). Und im Gedicht »Das andere Dasein« (Ws. 38):

Ein dicker Spatz im Nordwind saß auf meinem Fensterbaum.
(O kleiner Atemrauch, silbern zu sehen kaum!)

und weiter unten:

Und nieder sank
Ein runder Ball
(Draußen knackts leis)
Langsam und feierlich aufs unbegrenzte Weiß.

Als ob der Dichter noch schnell etwas erklären wollte, fügt er eine Zeile in Klammern hinzu (Ws. 87, Am Abend):

Und auch ein Kind war da,
Bucklig ein Mädchen mit steifem Haar,
Und armen Schuhn an armen Füßen.
(Den eingekauften Käse tut's in einen Korb.)

Wir hoffen in dieser Abhandlung bewiesen zu haben, wie wichtig das musikalische Element im Werk Werfels ist. Wahrscheinlich könnte man so manchem anderen Dichter gerechter werden, wenn man ihn von diesem Standpunkt aus betrachtete. Das gilt besonders für die Expressionisten, aber auch die Romantik würde wohl neues Leben und neue Bedeutung gewinnen.

Zusammenfassend dürfte das Folgende gesagt werden: Werfel, der seinem Herzen nach Romantiker ist, wenn es auch sein Verstand verleugnen möchte, sieht in der Musik als der einzig freien und ungebundenen Kunst die höchste Ausdrucksform. Musik ist ihm etwas Überirdisches, ist die blaue Blume, nach der er sich ständig sehnt, die er aber nicht erreichen kann. Denn, da er Dichter ist, muß er sich an das Wort gebunden fühlen. Seine Gesänge, in Worten in die Form gebracht, sind tot, wie auch die blaue Blume in der Hand verwelkt. Sein daraus entspringender scheinbarer Pessimismus löst sich in einen höheren Optimismus auf, nämlich in die Hoffnung auf kommende Geschlechter, denen es vielleicht gegeben sein wird, aus Worten das Wort zu erlösen. Aus diesem Optimismus und aus der Tatsache, daß Werfel, der Prediger und Verbesserer, ein Idealist der Freiheit ist, ergibt sich für ihn ein starker steigender Rhythmus. Wir glauben bei Werfel einen musikalischen Pantheismus festgestellt zu haben. Der ganze Kosmos ist von Musik durchlebt und Gott ist der erhabene Musikant, der auf den verschiedenen Instrumenten — der Schöpfung — spielt. Diese außerordentlich starke Liebe zur Musik wirkt sich verschiedentlich im Werk des Dichters aus. So glauben wir musikalischen Aufbau, Leitmotive, Klangbilder, musikalische Symbole und akustisches Beschreiben bei ihm nachgewiesen zu haben. Seine musikalische Empfindlichkeit geht bis in die kleinsten Teile seines Werkes. So wiesen wir auf das musikalische Zeit- und Eigenschaftswort, auf Vokalfärbung, auf Alliteration und Assonanz und auf die Interpunktion hin. —

Bücherverzeichnis.

Arnold, R. F.: Geschichte des deutschen Dramas. München 1925.
Bahr, H.: Expressionismus. München 1920.
Becking, G.: Zur musikalischen Romantik. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 2, Heft 3.
Bekker, P.: Neue Musik. Tribüne der Kunst und Zeit. Berlin 1920.
Benn, G.: Das moderne Ich. Tribüne der Kunst und Zeit. Berlin 1920.
Berendt, H.: Franz Werfel. Bonn 1920.
Biese, A.: Deutsche Literaturgeschichte. München 1921.
Buber, M.: Franz Werfel. Der Jude Bd. 2.
Burger, Fr.: Weltanschauungssysteme und Lebensprobleme in der Kunst der Vergangenheit. München 1918.
Cysarz, H.: Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Halle a. S. 1926.
Däubler, Th.: Der neue Standpunkt. Dresden-Hellerau, 1916.
— —: Im Kampf um die moderne Kunst. Tribüne der Kunst und Zeit. Berlin 1920.
Deri, M.: Naturalismus, Idealismus, Expressionismus. Leipzig 1922.
Dilthey, W.: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Leipzig 1924.
— —: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Leipzig 1910.
— —: Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1929.
— —: Weltanschauliche Analyse des Menschen seit der Renaissance und Reformation. Leipzig 1921.
Edschmid, K.: Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Tribüne der Kunst und Zeit. Berlin 1919.
Einstein, A.: Die Wiederentdeckung des Menschen in Musik. Neue Rundschau, April 1930.
Ermattinger, E.: Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipzig 1921.
Ernst, F.: Studien zur europäischen Literatur. Zürich 1930.
Fechter, P.: Der Expressionismus. München 1914.
Ficker, R.: Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehung zum Geistesleben. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Bd. 3, H. 4.
Freud, S.: Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst. Leipzig 1924.
Freyhan, M.: Das Drama der Gegenwart. Berlin 1922.
Gatz, F. M.: Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen. Stuttgart 1929.

Gregor, J.: Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang 10.
Grolmann, A. von: Adalbert Stifters Romane. Halle a. S. 1926.
Gundolf, F. W.: Heinrich von Kleist. Berlin 1924.
Hausenstein, W.: Über Expressionismus in der Malerei. Tribüne der Kunst und Zeit. Berlin 1919.
Haym, R.: Die romantische Schule. Berlin 1870.
Heiß, Hanns: Die romantischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhundert. 1923.
Hiller, Kurt: Geist werde Herr. Tribüne der Kunst und Zeit. Berlin 1920.
Hirt, E.: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig.
Hoffmann, E. T. A.: Sämtliche Werke. München und Leipzig, 1924.
Huch, R.: Die Romantik. Leipzig 1924.
Hübner, F. M.: Philosophische und moralische Grundlagen neuer Kunst. Tribüne der Kunst und Zeit. Berlin 1920.
Ihering, H.: Der Fall Werfel. Das Tagebuch X, 50, Berlin.
Isel, E.: Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig 1909.
Jacob, H. E.: Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910. Berlin 1928.
Jockers, E.: Franz Werfel als religiöser Dichter. Germanic Review Bd. 2.
— —: Weltanschauung und Stil im dichterischen Kunstwerk. Vortrag gehalten auf der Versammlung der Modern Language Association, Cleveland 1929.
Kindermann, H.: Das literarische Antlitz der Gegenwart. Halle a. S. 1930.
Kluckhohn, P.: Die deutsche Romantik. Leipzig 1924.
Krell, M.: Über neue Prosa. Tribüne der Kunst und Zeit. Berlin 1919.
Krojanker, G.: Juden in der deutschen Literatur. Essays über zeitgenössische Schriftsteller. Berlin 1922.
Landsberger, F.: Impressionismus und Expressionismus. Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst. Leipzig 1921.
Lehmann, K.: Vom Drama unserer Zeit. Leipzig 1924.
— —: Junge deutsche Dramatiker. Leipzig 1923.
Lessing, Th.: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. München 1906.
Lissauer, E.: Über Franz Werfel. Literarisches Echo, 18.
Luther, A.: Franz Werfel und seine besten Bühnenwerke. Berlin 1922.
Marholz, W.: Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft. Berlin 1923.
Martens, K.: Die deutsche Literatur unserer Zeit. München 1921.
Mehlis, G.: Die deutsche Romantik. München 1922.
Meyer, R. M. (fortgesetzt von Paul Wiegler): Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1922.
Müller, J. M.: Musikalische Studien zur altgermanischen Dichtung. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 3, H. 4.
Müller-Freienfels, R.: Psychologie der Kunst. 3. Aufl. Leipzig.
Muthesius, E.: Die Funktion der Musik in der abendländischen Kunst. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 3, H. 3.
Naumann, H.: Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Vom Naturalismus zum Expressionismus. 4. Aufl. Stuttgart 1930.
Nohl, H.: Stil und Weltanschauung. Jena 1920.
Novalis: Schriften. Berlin 1901.
Oehlke, W.: Die deutsche Literatur seit Goethes Tod. Halle a. S. 1921.
Peter, H. M.: Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst. Bern 1929.

Petersen, J.: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig 1926.
— —*:* Kleists dramatische Kunst. Jahrbuch der Kleistgesellschaft, Bd. 1.
Pfleiderer, O.: Religion und Religionen. München 1906.
Pfister, O.: Der psychologische und biologische Untergrund expressionistischer Bilder. Bern 1920.
Pinthus, K.: Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. Berlin 1919.
Polgar, A.: Ja und Nein. (Im Bd. 2 über Werfel.) Berlin.
Riemann, R.: Von Goethe zum Expressionismus. Dichtung und Geistesleben Deutschlands seit 1800. Leipzig 1922.
Romantik-Forschungen. Halle a. S. 1929.
Scheffauer, H. G.: The new vision of the German arts. New York 1924.
Schlauch, M.: Franz Werfel and the cosmos. privat 1926.
Schneider, F. J.: Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart. Geist und Form moderner Dichtung. Stuttgart 1927.
Schneider, W.: Josef Ponten. Stuttgart 1924.
Schopenhauer, A.: Handschriftlicher Nachlaß. 3. Aufl. Leipzig (Reclam).
— —*:* Werke. Leipzig (Reclam).
Schulze, B.: Kleists Penthesilea oder von der lebendigen Form der Dichtung. Leipzig 1912.
Simmel, G.: Zur Philosophie der Kunst. Potsdam 1922.
Soergel, A.: Dichtung und Dichter der Zeit. Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1925.
Specht, R.: Franz Werfel. Versuch einer Zeitspiegelung. Wien-Berlin 1926.
Spengler, J.: Franz Werfel und seine Tragödie der Zeit. Hochland Jan. 1928.
Sperberg, H. und *Spitzer, L.:* Motiv und Wort. Leipzig 1918.
Strich, F.: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. München 1928.
— —*:* Dichtung und Zivilisation. München 1928.
Verdi, G.: Briefe, hrsg. von F. Werfel. Wien-Leipzig 1926.
Utitz, E.: Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart. Stuttgart 1927.
Wackenroder, W. H.: Werke und Briefe. Jena 1910.
Wagner, R.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. 3. Aufl. Leipzig.
Walzel, O.: Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Berlin 1920.
— —*:* Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. Berlin 1929.
— —*:* Deutsche Dichtung der Gegenwart. Leipzig 1925.
— —*:* Leitmotive in Dichtungen. Zeitschrift für Bücherfreunde, N. F. 8/12.
— —*:* Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin 1923.
— —*:* Wortkunst. 1926.
— —*:* Der Dichter und das Wort. Bonn 1927.
Weißmann, A.: Die Musik in der Weltkrise. Stuttgart 1922.
Weltmann, L.: Franz Werfel. Literatur Feb. 1930.
Werfel, F.: Der Weltfreund. München 1911.
— —*:* Wir sind. München 1913.
— —*:* Versuchung. München 1913.
— —*:* Einander. München 1915.
— —*:* Die Troerinnen. München 1915.
— —*:* Gesänge aus den drei Reichen. München 1917.
— —*:* Der Gerichtstag. Die Mittagsgöttin. München 1919.

Werfel, F., Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig. München 1920.
— —: Spiegelmensch. München 1920.
— —: Theater. Neue Rundschau Bd. 1. 1921.
— —: Brief an einen Staatsmann. Aus Kurt Hillers »Das Ziel«. Aufrufe zu tätigem Geist. München 1916.
— —: Spielhof. München 1920.
— —: Bocksgesang. München 1921.
— —: Schweiger. München 1922.
— —: Beschwörungen. München 1923.
— —: Verdi, Roman der Oper. Wien-Berlin 1924.
— —: Juarez und Maximilian. Wien-Berlin 1925.
— —: Paulus unter den Juden. Wien-Berlin 1926.
— —: Tod des Kleinbürgers. Wien-Berlin 1927.
— —: Albert von Trentini. Die literarische Welt 4/41.
— —: Geheimnis eines Menschen. Wien-Berlin 1927.
— —: Gedichte. (Erster Band der Werke mit »Neuen Gedichten«.) 1927.
— —: Der Abituriententag. Wien-Berlin 1928.
— —: Barbara oder die Frömmigkeit. Wien-Berlin 1929.
— —: Kleine Verhältnisse. Im Jahrbuch des Paul Zsolnay Verlags. 1930.
— —: Dramen. (Die Troerinnen, Juarez und Maximilian, Paulus unter den Juden.) Als zweiter Band der Werke 1930.
Westheim, P.: Die Welt als Vorstellung. Potsdam 1918.
Witkop, P.: Deutsche Dichtung der Gegenwart. Leipzig 1924.
Wittmer, F.: Leitmotive und thematische Gestaltung in den Heimatsromanen Friedrich Schnacks. Germanic Reviews 4.
Woermann, K.: Die Kunst der neuesten Zeit. Leipzig 1923.
Wolfenstein, A.: Die Erhebung. Berlin 1919.
Ziesche, K.: Vom Expressionismus. Eine Gewissenserforschung. Warendorf 1919.